الفن في العراق القديم



تأليف : أنطون مورتكات

ترجمة و تعليق

دكتور عيسي سلمان - سليم طه التكريتي

الجمهورية العراقية
وزارة الاعلام
مديرية الثقافة العامة
سلسلة الكتب الفنية
٣١

الفن
في العراق القديم

تأليف

انطون مورتكات

ترجمة وتعليق

الدكتور عيسى سلمان و سليم طه التكريتي

طبع في مطبعة الأديب البغدادية ـ هاتف ٨١٣٣٢

المحتويات

مقدمة المترجمين

هذا الكتاب الذي نقدمه الآن الى القارىء بعنوانه الاصلي الذي اختاره المؤلف له «فن العراق القديم» يعد متمماً في الواقع لكتاب «فن التصوير عند العرب» الذي ترجمناه وتم طبعه ونشره في اواخر صيف ١٩٧٤. غير ان هذا الكتاب اكثر شمولا لانه لم يقتصر على ناحية واحدة من نواحي الفن، وانما استوعب نواحي الفن الثلاث الرئيسة وهي البناء والنحت والرسم سوية، بموضوعية تامة تنم عن سعة اطلاع المؤلف على موضوعه هذا وتمسكه بالناحية العلمية الصرفة في كل جانب من جوانبه المتعددة. ولاريب في ذلك فالعلامة انطون مورتكات من مشاهير المنقبين الالمان عن الآثار عمل سنين طويلة ينقب في العراق وسورية، والقى العديد من المحاضرات والبحوث في اهم الجامعات الالمانية. وقد وضع مؤلفه هذا باللغة الالمانية ثم قامت احدى شركات النشر باخراج ترجمة انكليزية له وقد عرضت هذه الترجمة على المؤلف فاقرها وهذه الترجمة الانكليزية هي التي اعتمدناها في ترجمة الكتاب وان كنا قد طابقناها مع النص الالماني زيادة في الدقة والالتزام بالنصوص الاصلية.

ونحن في الوقت الذي نضع فيه هذا المجهود في يدي القارىء لايسعنا الا ان نتقدم بالشكر الجزيل الى وزارة الاعلام التي تولت طبع هذا الكتاب بحلته الفخمة هذه وتعميم نشره على الناطقين بالضاد. كذلك فاننا نزجي الشكر العميم الى الافاضل الذين قرأوا هذه الترجمة وابدوا ملاحظاتهم عنها ونخص منهم بالذكر الاستاذ فؤاد سفر مفتش التنقيبات العام الذي قام مشكوراً بمراجعة الترجمة وساهم في كتابة معظم التعليقات، والدكتور فوزي رشيد مدير المتحف العراقي والدكتور بهنام ابو الصوف مدير التحريات في مديرية الآثار العامة، والدكتورة بهيجة خليل اسماعيل.

والذي نود ان يعرفه القارىء في هذا المضمار هو اننا قد اوردنا كثيراً من الملاحظات والتعليقات على النص الاصلي معتمدين في ذلك على آخر الاكتشافات التي قامت بها مديرية الآثار العامة والدراسات التي افرزتها تلك الاكتشافات في الفترة التي اعقبت نشر الترجمة الانكليزية سنة ١٩٦٩ حيث غيرت بعض هذه الاكتشافات الاخيرة الكثير من المفاهيم والوقائع عن تأريخ الفن في العراق القديم. وكل ما نرجوه هو ان يحظى هذا الكتاب باهتمام القارىء ويكون مصدراً رئيساً من مصادر اطلاعه على حضارة وادي الرافدين الزاهرة في اعظم عصورها الموغلة في القدم وشكراً.

الدكتور عيسى سلمان　　　　سليم طه التكريتي

تقديم

لم يكن من اليسير علي بسط آرائي بالصيغة التي تظهر بها الآن في نص الكتاب الحالي . فتلك هي الآراء التي اقتربت عنها منذ سنة ١٩٤١ حين كنت احاضر في برلين في جامعة فردريك فلهلم اولا ، وفي الجامعة الحرة ، منذ سنة ١٩٤٨ مؤخرا .

وهذا النص هو اساس الكتاب ، لان مهمته ان ينقل الى القاريء فهما للرابطة العضوية بين العمارة والفن في العراق القديم وكيفية تطورها خلال قرون عديدة .

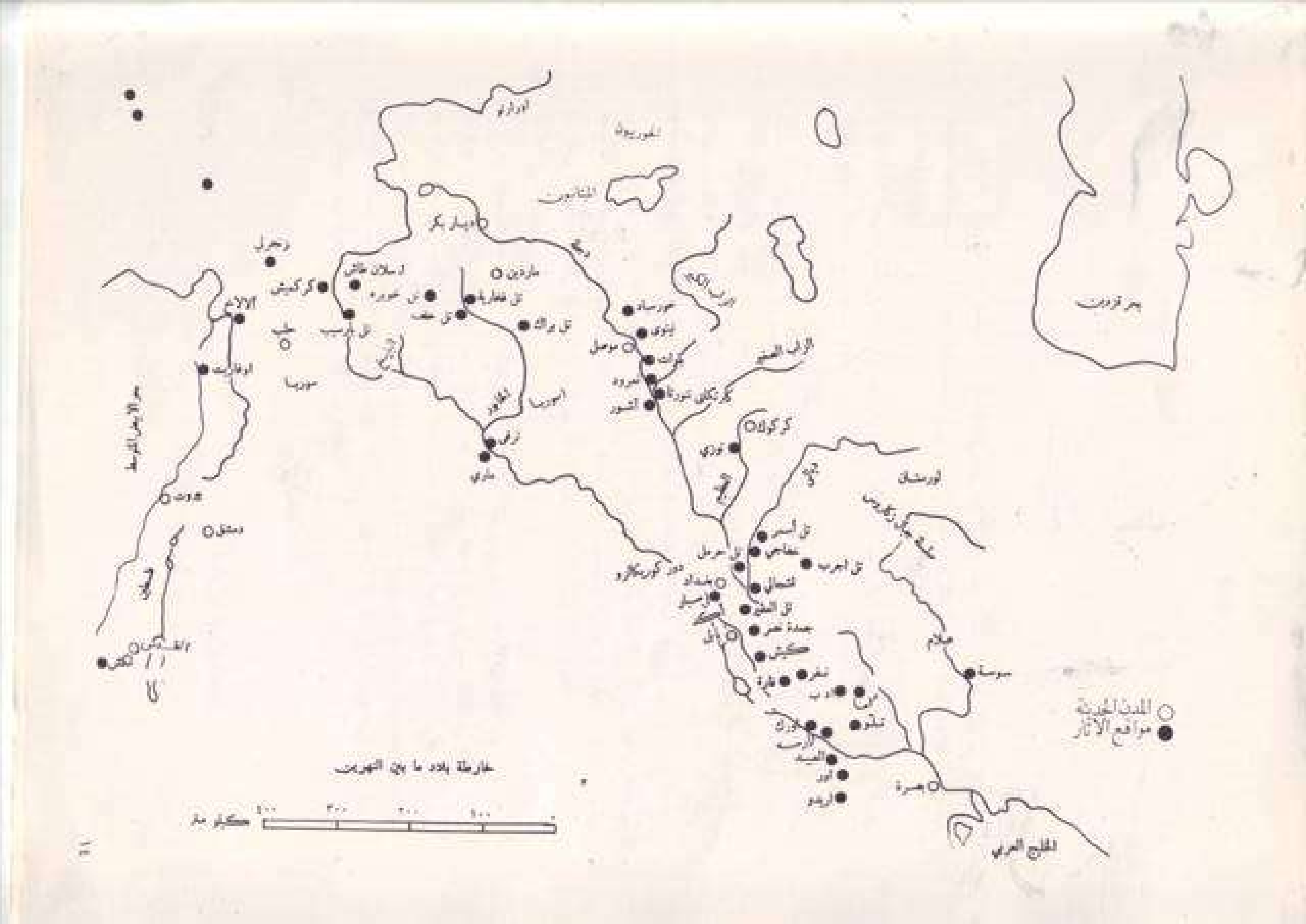
وقد يبدو وكأن الالواح والرسوم في النص اقل شأناً من هذه المهمة الرئيسة . لكن الحقيقة ان غرضها اساسي بصفة تامة لانها ، افضل من اي وصف مكتوب ، يمكن ان يوفر صورة حية لكل عمل من الاعمال الفنية .

فحتى وان كان القليل من الالواح يعين القاريء على التذوق المباشر لطبيعة وشكل الفن السومري والاكدي والاشوري مباشرة ، فان هذا بحد ذاته سيبرر الجهد الكبير جداً - وقد لا يظهر هذا جلياً بصورة مباشرة - الذي بذلناه لجمع الصور الملائمة واخراجها في شكل الواح ، من بين المتاحف والمجاميع العديدة .

ولا بد لي ، بصفة خاصة في هذا المضمار ، من ان اتوجه بالشكر الى اصدقائي وزملائي وطلابي الكثيرين للمساعدة التي قدموها لي ومنهم ، كارل غتبرود رئيس مؤسسة النشر ، ودمونت شوبرغ في كولون ، وزيغفريد هاغن من نفس المؤسسة ، وزوجتي الدكتورة اورسولا مورتكات كورتس ، والدكتور بيتر كالمر ، وبصفة خاصة يوهانيس بوز ، المساعد في دائرتي .

ولما كانت المسودة الالمانية لهذا الكتاب قد ارسلت الى الناشرين في بداية سنة ١٩٦٦ ، لذا لم يكن مستطاعاً ان يؤخذ بنظر الاعتبار اي شيء نشر بعد ذلك التاريخ . ان اسلوب التتابع الزمني في هذه المقالة عن تاريخ الفن ، هو ما تعورف عليه باسم التتابع الزمني القصير والذي يمكن الرجوع اليه أيضاً في شكل جداول مرتبة في المؤلف الذي وضعته عن تاريخ الشرق الادنى القديم واعني به كتاب (الكسندر شارف وانطون مورتكات : مصر وآسيا في العصور القديمة ميونيخ ١٩٥٠) . كذلك ساحيل القاريء الى الهوامش التي في نهاية الكتاب حيث سيجد فيها اهم المؤلفات عن الموضوع والتي وضعت قبل سنة ١٩٦٦ .

انطون مورتكات



خارطة بلاد ما بين النهرين
كيلو متر
المدن الحديثة
مواقع الآثار
الخليج العربي
بحر قزوين
البحر الأبيض المتوسط
بغداد
بابل
موصل
نينوى
نمرود
آشور
كركوك
نوزي
بصرة
أور
اريدو
سوسة
عيلام
لورستان
ماري
دمشق
بيروت
حلب
سوريا
أوغاريت
كركميش
ماردين
ديار بكر

تمهيـــد

ان حضارة العراق القديم ، التي برزت في الألف الثالث قبل الميلاد تحت ظل السومريين والاكديين ، وبلغت اوجها في الالفين الثاني والاول قبل الميلاد ايام البابليين والاشوريين ، هي نتائج تعاقب اجناس بشرية من اصول ولغات متباينة جداً . ومع ذلك فانها تعكس نظاماً روحياً متماسكاً ، تهيمن عليه وحدة تامة يرافقها ، بنفس الوقت تنوع داخلي يمكن ان يقرن بتنوع حضارة الغرب المسيحي بعد العصر الكلاسيكي المتأخر .

ولم تكن لاحدة الحضارة العراقية لتقوم على اساس المقتضيات الاقليمية السياسية لبلاد الرافدين وطبيعتها الجغرافية ، بل الاكثر استندت على نظرة دينية شاملة للكون ، كانت بالرغم من تطورها التاريخي الطويل وتنوعاتها المحلية ـ مع ذلك متجانسة بصفتها الحضارية الموحدة العامة .

ومثلما اتخذ العالم الغربي خلال العصور الوسطى ، الديانة المسيحية اساسا له ، كذلك اقتبس عالم الشرق الادنى القديم سمته الأساسية من الدين السومري الاكدي في مظاهره الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بالاضافة الى مظاهره الروحية والاخلاقية . ذلك ان الفرد ومجتمعه الذي تحول من مدينة المعبد الكهنوتية الاشتراكية الى دولة كبرى يرأسها ملك اله ، تطورت فيما بعد الى امبراطوريات اشورية وكلدانية ، قد تقبلا قانون وجودهما من قوى خارجة عن الطبيعة استطاعا بها ان يصونا اتصالهما بهذا العالم وبالعالم الثاني بصفة مباشرة او غير مباشرة عن طريق الكهنة والامراء . اما الحضارة الغربية فقد حققت وحدة تركيبها من المباديء الرئيسية التي شرعت خلال العصور القديمة . وفي بلاد ما بين النهرين كانت النماذج التي ارتكزت عليها اسس الفن الكلاسيكي قد ابتدعت من قبل السومريين والاكديين في الالف الثالث قبل الميلاد * .

ان من يود الالمام بجوهر العمارة والفن في بلاد ما بين النهرين ووحدتهما ، ينبغي لـه ان يحاول استيعاب فكرة الاله التي كانت مقبولة آنذاك . وما يرتبط من مفاهيم عن الملكية بصفة مباشرة ، وذلك بدراسة الابنية والاعمال الفنية المكتشفة . فالوحدة التقليدية التي تجمع بين الاعمال الفنية هذه ، متأتية من الرابطة العضوية لمفاهيم الاله والملك ،

* انتجت التنقيبات الحديثة لمديرية الآثار العراقية العامة في تل الصوان ـ بالقرب من سامراء ـ بين ١٩٦٤ ـ ١٩٧٢م ، وكذلك التحريات في تحت طبقات مواقع العراق في الشمال والجنوب ، وكذلك الدراسات المستندة على تلك التنقيبات والتحريات ، بأن اسس فنون وحضارات العراق القديم لم توضع في النصف الاول من الالف الثالث قبل الميلاد بل ان جذور تلك الفنون والاتجاهات وبداياتها واسسها تمتد في اعماق مواطن الحضارة العراقية القديمة منذ اوائل الالف السادس قبل الميلاد . كما هو الحال مع بدايات النحت العراقي في تل الصوان ومع بدايات العمارة العراقية الدينية في كل من تل الصوان واريدو .

** مردوخ او مردوك الاله الرئيسي لمدينة بابل ومن اهله تنبع الروح المشرع فيها . وهو الابن البكر لانكي اله الماء والحكمة وأبيه نبو اله الكتابة والقلم . وقد تحول مردوخ بابل من الآلهة قاتل الآلهة القديمة وقضى على تيامة .

ومن تعقد هــذه المفاهيم وتباينها الظاهري بالاضافة الى المستويات والمهارات الفنية المختلفة ، ومن الاحساس بالاسلوب الذي كان متماً في وقت ما بين العناصر البشرية المتبدلة دوماً والتي ساهمت في عملية الخلق الفني ، اي : السومريين والاكديين والكمانيين والاشوريين والكاشيين والحوريين أو الميتانيين .

وبتعاقب مجرى الأحداث السياسية وزوال نفوذ السومريين والاكديين اصبح الكمانيون في بابـل والأشوريين الذين الذين استوطنوا المنطقة الواقعة بين نهري دجلة والزاب ، هم الممسكون بزمام السلطة في بلاد بين النهرين . وتبعاً لذلك غدا مردوخ وآشور ،، الربان الروحيان لحضارة بلاد بين النهرين برمتها . وبهذا اصبحت فنون البابليين والاشـوريين وريثة طبيعية لفنون السومريين والاكديين . وقد كونت مع الفن الاكدي ، المركز الكلاسيكي لفنون الشرق الادنى القديم بالمقارنة مع غيرها من الفنون المعاصرة كالعيلامية والحثية والفينيقية التي كانت لها اهمية جانبية .

وقد كان للفن الكلاسيكي في بلاد ما بين النهرين والذي عاش للمدة من ٣٠٠٠ ق . م الى ٥٥٠ ق . م ، صفة جماعية في التعبير . فهو يعكس التصور السومري ـ الاكدي ، والبابلي ـ الاشوري ، عن الآله والملك ، ولهذا السبب كان تاريخ فن هذا المركز من حضارة الشرق الادنى القديم ضيق الحدود ، وايسر في الالمام به من تاريخ الفن في كثير من المناطق الغربية التي ظهرت بعدئذ والتي اصبح الفن فيها ، وعلى نطاق واسع ، من وسائل التعبير عن الاحاسيس الفردية ومن قيم الجمال الشخصية أو فلسفة الحياة .

ومع ذلك فان من يدرك مدى النقص في معلوماتنـا اليوم عن تصورات السومريين الاساسية التي تخص العالم والحياة ، والذي يتصور مدى قلة ما توفر لدينا من اعمالهم الفنية الباقية ، وكيف اننا مازلنا غير متأكدين من تعاقبها الزمني ، لن يخفق في تقدير المصـاعب التي تجابه عملية تدوين تاريخ صادق لفن بلاد ما بين النهرين القديم .

الفصل الأول

الفن السومري الأكدي

أ عصر فجر التاريخ

(عصر طبقات الوركاء السادسة - الرابعة وعصر جمدة نصر)

١ - العمارة

في حـدود سنة ٣٠٠ قبل الميلاد وفي مدينة اوروك (الوركاء الحديثة) ، الموطن المقدس للالهة اننا (سيدة السماء) السومرية ، ظهرت مجاميع معقدة من ابنية ما تزال تعد حتى اليوم من اقدم الاعمال المعمارية ، واكثرها تأثيراً ، لو كان مستطاعاً الحفاظ عليها بصفة جيدة . ففيما كان يعرف بالادوار القديمة السحيقة من معبد إنانا ، (بيت السماء) استطعنا ان نميز بدايات الكتابة المسمارية ، سوية مع اصول الاختام الاسطوانية التي كان استعمالها في ذلك الوقت مخصصا لادارة المعبد ، وعليها ، لاول مرة ، حقول عديدة لاشكال بارزة .

فهنا كانت مطمورة بقايا اقدم ابنية عبادية كبيرة اوجدتها البشرية ، وهي الدليل الاول للعمائر التذكارية ، حتى تم اكتشافها في اوائل هذا القرن .

ومن الفترة ذاتها وفي منطقة مقدسة اخرى من مدينة الوركاء تقع الى الشمال الغربي من حرم إنانا ، وفي منطقة انو القدسة الموغلة في القدم ، معبد اخر بدأ ياخذ شكله النهائي على قمة كان يحتلها منذ قرون عديدة (انظر مخطط المدينة فــي UVB ٧ ، لوح ١ ، المربع ك ١٧) وعلى غرار معبد انكي اله الماء السومري في اريدو ، اقدم مركز للحضارة السومرية في جوار الخليج العربي ، فلا بد ان يكون هذا المعبد قد نشأ في عصور ما قبل التاريخ ، في فترتي الوركاء او العبيد * ، ولكونه كان ذا ابعاد اصغر بكثير من ابنية إنانا ، ونظراً لاستمرار تهديمه واعادة بنائه على نفس القمة بعد ان تسوى بقايا اعراقه او يعاد ملؤها ، فانه قد اصبح بالتدريج معبدا عاليا ، اي معبدا يقوم على دكة عالية وغير متناسقة ، وبهذه الطريقة

* العبيد فترة من عصور ما قبل التاريخ تمتد من ٤٥٠٠ ـ ٣٨٠٠ ق م ، ازدهرت فيها حضارة مهمة في جنوبي وشمالي العراق ، ذات فخاريات اهمها فخارياتها ذات اللون الشي المائل الى الخضرة من شدة الحرق ومزينة بنقوش سوداء او بنية وقد وجدت لاول مرة في تل العبيد الواقع بالقرب من مدينة اور ، فعرفت الحضارة والعصر باسمه .

اسس المرتفع الذي يقوم عليه هذا المعبد هو النموذج الاول للـ« زقورة »* التي غـدت فيما بعـد ، الصفـة المميزة للعمارة السومرية ـ البابلية .

وهنا نجابه ، في بداية فن العمارة السومرية ، واحداً من اعظم مظاهرها المميزة ، والذي كان مع سيادة اللبن التي تؤلف العنصر الاساسي لفن العمارة السومرية ينسجم مع نفسية انسان الشرق الادنى وموقفه من الحياة والذي لا يوجد في نظره شيء ثابت بل على النقيض من ذلك يبدو كل شيء بالنسبة اليه وكأنه يدور في حلقة ثابتة من التطور والانحلال . ولم يكن المعبد العالي هو الوحيد الذي نتج عن هذه الدورة من التكون والاندثار . فبذات الطريقة تكون التل الاثري نفسه خلال الألف السنين من تداعي بناء قرية او مزار او مدينة واعادة بنائها ، وساهم في المظهر الخارجي للمستوطن حتى الى المدى الذي كان يحـدد مظهر الريف في الشرق الادنى القديم .

فنحن نعرف المخطط الارضي لاجزاء مهمة من حرم إأنا خلال المراحل الاولى من عصر فجر التاريخ (طبقتا الوركاء الخامسة والرابعة) كما نعرف ايضا اجزاء من جدرانه تعود لفترتين تعقب احداهما الاخرى والتي كانت مع ذلك تمثل تحولات مهمة في فن العمارة واسلوبها (١) (الشكل ١) وتتمثل الفترة الاولى في الطبقتين الخامسة والرابعة ج ـ ب ، بينما تتمثل الفترة الثانية في الطبقة الرابعة (أ) **

(أ) عصر الطبقة الخامسة في الوركاء ***

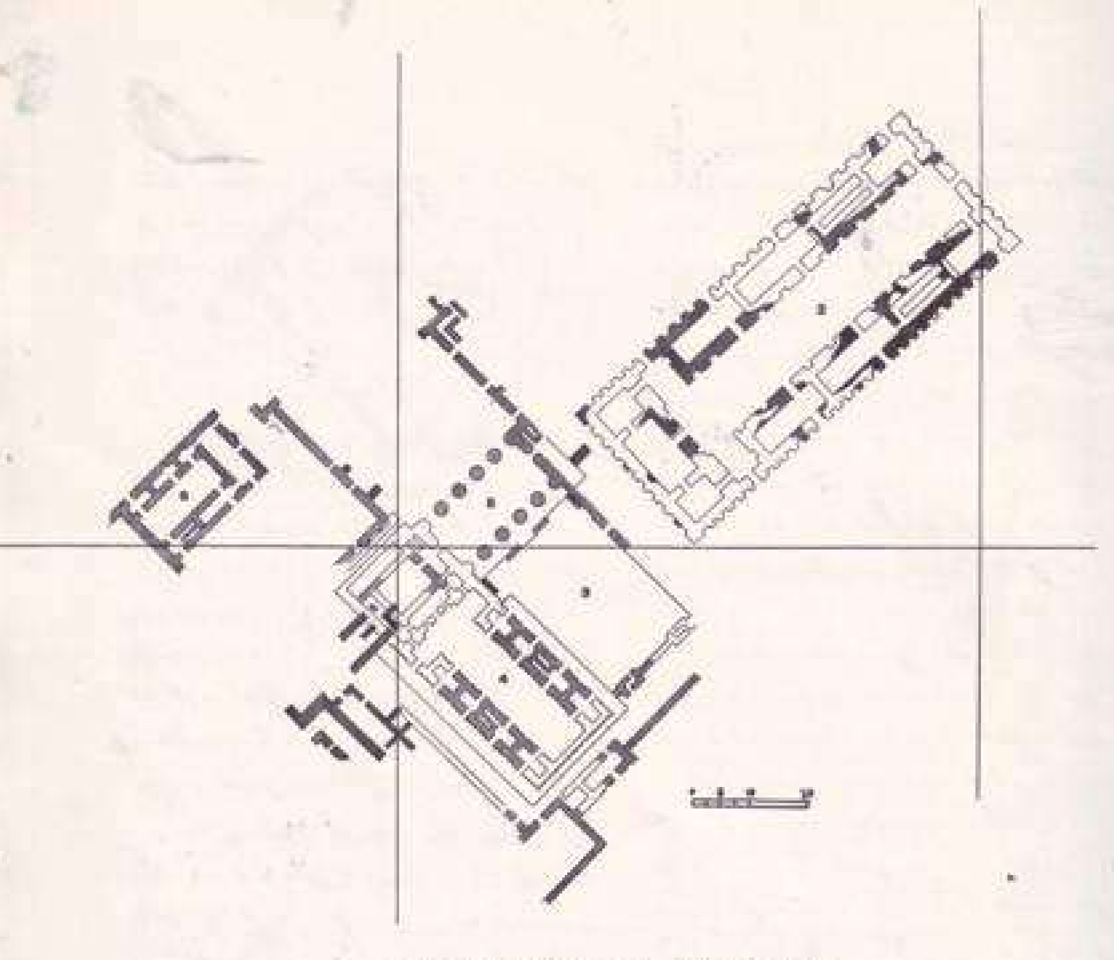
يعتبر المعبد المسمى بمعبد الحجر الكلسي من اكبر ابنية الفترة الاولى ، وقد كان بالامكان اعـادة وضع مخططه الارضي مبدئياً وبكل ثقة وذلك بسبب التناظر الظاهر في في مثل هذا النوع من العمارة . وقد شيد البناء على مخطط طولي ابعاده ٧٠م × ٣٠م وزواياه تواجه الجهات الاربع ، والظاهر ان اسس الجدران وحدها ـ ويبدو عليها بانها لم تكن اسسا حسب بل جدران قائمة بذاتها تزين اوجهها الخارجية حنايا منتظمة كانت مشيدة من حجر الكلس .

وهذا انشاء غريب عن التطور العام لفن العمارة في بلاد ما بين النهرين ، ولا يمكن تفسيره الا في ضوء الاهمية الخاصة لهذه البناية والذي اهمل عند تشييد ابنية في المرحلة الثانية من الحرم . والواقع اننا لا نستطيع الاجابة على السؤال المهم فيما اذا كانت الاقسام السفلى من جدران المعبد الكلسي وحدها مبنية من الحجر أم جدران المعبد بكاملها .

* الزقورة بناء يقع في كل مدينة من مدن العراق القديم . ويتكون من عدة طبقات باستثناء زقورة آنو في الوركاء التي يظهر انها من طبقة واحدة . ويقوم فوق اعلى الطبقات معبد صغير يحل فيه رئيس آلهة المدينة في طريق نزوله من السماء الى معبده الكبير المشيد على الارض في مكان قريب . ونشأت الزقورة في بادىء الامر من مصطبة او طبقة واحدة قليلة الارتفاع تكونت منها قاعدة المعبد مثلما هو واضح في المعابد القديمة في اريدو . ثم صارت تلك القاعدة تتألف من طبقتين الواحدة فوق الاخرى والمثل منها مثل ما هو في معبد العقير واخذ ارتفاع الطبقات يزداد شيئاً فشيئاً ويتضاعف عددها حتى بلغ السبع طبقات في برج بابل من عهد نبوخذنصر .

** وضع المؤلف لكل فصل من فصول الكتاب الخمسة ارقاماً متسلسلة تشير الى بعض المصادر والتعليقات والملاحظات واثبتها في آخر الكتاب . وقد فضلنا ان ننشر هذه الملاحظات حسب النص الاصلي وبلغاتها الاصلية في نهاية هذا الكتاب .

*** عصر الوركاء باسم مدينة الوركاء التي كشف فيها لاول مرة عن حضارة ذات ميزات خاصة استمرت من ٣٨٠٠ - ٣١٠٠ ق . م . ووجدت بقاياها في سبع طبقات من الطبقة العاشرة حتى الطبقة الرابعة في الوركاء . ويتميز القسم الاخير من هذا العصر بابتكارات مهمة في البناء والنحت بنوعيه المجسم والبارز وفي النقش على الاختام الاسطوانية ، واخيراً ظهور الكتابة الصورية الاولى .



شكل ١ مخطط سد إلى في الوركاء - الطبقتان الخامسة والرابعة ب .

ويبدو ان المحاولة الوحيدة من جانب المعمار السومري انه اراد ان يتجنب ضرورة البناء بمادة قابلة للتلف . لكن هذه المحاولة سرعان ما اخفقت ، والحقيقة انه كان مكتوبا لها ان تفشل - ليس لان الحجر لم يكن متوفرا وانما لانه لم يكن من المستطاع ايضا الحصول على خشب لتسقيف في تلك الاصقاع - بل لان الحجر الكلسي لم تكن له علاقة مع الطبيعة المميزة لهذا النوع من العمارة .

والجزء المركزي في تصميم هذا المعبد هو الفناء وقد كان على شكل الحرف (T) اللاتيني ، اي ان طول هذا الفناء ٦٢م ، وعرضه حوالي ١١م . وهذا العرض لا يمكن ان يسقف الا بجذوع اطول الاشجار ، ومع ذلك فلا يمكن استخدام هذا العرض دليلا على ان الغرفة الشمالية كانت باحة مكشوفة ، حيث عثر فيها على بقايا اجزاء متساقطة من السقف (انظر UVB العدد ٢١ ، ص١٦ وما بعدها) ، ولو انها من دور بنائي احدث (الطبقة الرابعة في الوركاء) .

فهنا لدينا اذن باحة مسقوفة وليست مكشوفة (٢) . وعلى كل من جانبي الغرفة الطويلة تقوم اربع غرف

متناظرة تماما . وفي كل جانب توجد غرفة لها سلم يؤدي الى سطح المعبد المستوي . وما خلا الغرفتين ذواتي الدرج فان الغرف المتبقية يمكن الدخول اليها من الخارج ومن الغرفة الطولية خلال ابواب متقابلة . وفي الجانب الجنوبي الضيق من البناء تقوم اهم غرف البناية تحف بها من كل جانب غرفة صغيرة ملحقة .

والدخول الى هذه الغرفة يكون عن طريق الغرفة الطولية الوسطى عبر باب عريض تزين اركانه حنايا وتجشفات بنائية يقوم على المحور الطولي للمعبد .

وبغض النظر عن ابعاد جدران المعبد الفارعة في الطول وتزينها بالحنايا ، والتي هي دون شك الطابع المميز للابنية الدينية في الشرق الادنى لالاف السنين ، منذ عصور ما قبل التاريخ ، فليس هناك في الملحقات الاخرى (الحنية ، والمحراب ، ودكة القرابين) ما يشير الى اية اهمية دينية خاصة أو استعمال البنايات لاغراض دينية .

والحقيقة ان المعبد المشيد بحجر الكلس يعد من اكبر بنايات هذه الفترة الاولى لمعبد إنانا ، لكنه ليس المعبد الوحيد . فالواقع انه يرتبط ارتباطاً وثيقا بنباية اخرى لم يتم الكشف الا عن جزء واحد منها ليس غير . كذلك توجد في الجنوب الغربي منصة على شكل الحرف (L) مشيدة من لبن ذي احجام كبيرة جداً . وتتألف المنصة من جزئين يستندان احدهما على الاخر بحيث يشكلان زاوية قائمة ويحفان بفناء واطئ . ويقوم على القسم الجنوبي الغربي من المنصة ، وهو المعروف بالمنصة الشمالية الجنوبية ، بناء يدعى بالمعبد (أ) يشبه مخططه مخطط معبد الحجر الكلسي الذي مر ذكره ، غير ان هذا المعبد مشيد من الطين وهو اصغر من الاخر بشكل ملموس . ومن ناحية اخرى يقوم على المنصة الشماليه — الغربية جزء من بناية ذات صفة فريدة ، قائمة على اعمدة عرضها حوالي ثلاثين مترا فيها صفان من الدعائم على شكل الأعمدة الضخمة التي يبلغ قطر الواحد منها اكثر من مترين . وفي النقطة التي يلتقي فيها صف الاعمدة هذا مع الجدار ، يصبح شكل هذا الصف عبارة عن انصاف من الاعمدة . ويحيط بمعبد الحجر الكلسي ، ومعبد (أ) ، والقاعة ذات الاعمدة فناء مستطيل تنخفض ارضيته عما يحيط به بحوالي مترين ، ويكون مدخله في الناحية الجنوبية الشرقية . اما الجدران المحيطة بالفناء فقد كانت مشيدة اولا بلبن من احجام كبيرة جداً . وقد اكمل البناء بعدئذ بنوع من اللبن صغير الحجم ذي شكل مستطيل منتظم ابعاده ٦ × ٦ × ١٦ سم *

وعلى خلاف المحاولة التي اجريت في معبد حجر الكلس لتفادي عدم مقاومة اللبن باستعمال الحجر في البناء ، نجد هنا في قاعة الاعمدة وفي الفناء المجاور لها ، ان طريقة اخرى قد تمت تجربتها . ذلك ان البناء بالطين والقصب أو بالطين والخشب ، والذي شاع استعماله في بلاد بين النهرين لقرون عديدة ، وفي الحقيقة منذ الف سنة ، ان هذا قد اوجد قوانين خاصة في البناء واشاع اساليبه (٣) . فالعناصر التي حاولوا بها حماية الجدران الطينية ، والتي ربما استعملت على نطاق واسع لاول مرة ، قد تحولت الى طريقة جديدة وذلك بغرز آلاف من المخاريط الفخارية شبيهة بالمسامير ، بطبقة من الطين ، على الجدران . وقد كانت لهذه المخاريط رؤوس مستوية أو رؤوس مزينة بحزوز ملونة بالالوان السوداء أو البيضاء أو الحمراء . والطريقة التي تم بها تنظيمها تؤلف اشكالا فسيفسائية تشبه في مظهرها بوضوح اشكال المنسوجات . وهذا يقودنا الى الافتراض بان اصولها على اكثر احتمال متأتية من اقدم العصر التي كانت تغلف الجدران .

وهذا النوع من تغليف الجدران بالمخاريط الفخارية لم يكن قد استعمل في جدران الفناء الطويلة التي تنقسم في

* اطلق المنقبون الالمان على هذا النوع من اللبن اسم ريمشن RIEMCHEN .

مثبتة من أعناق الأعمدة فحسب ، وانما استعمل ايضا في الجدار الشمالي الغربي الذي على شكل منصة ، وفي الأعمدة الأسطوانية في القاعة نفسها (اللوحان ١ و ٢) وهذه الطريقة في عمل جدران طينية مبنية عن طريق اكسائها بالفسيفساء تعد صفة مميزة لعصر فجر التاريخ كله . وقد كانت لها فائدتها المفضلة في الأبنية الحجرية وذلك لأن تجميع قطع صغيرة من مادة ملونة والطريقة التي استعملت

بها المخاريط الفخارية هنا ، كان يلائم الى حد ما والطبيعة السومرية . وكانت هي الممارسة التي سادت ليس في فن العمارة فحسب بل ، والى حد واسع ، في الفنون التشكيلية حتى نهاية العصر السومري . ذلك لانه يبدو ان الشيء الكامل بالنسبة الى الانسان السومري ، ليس اوليا ، بل انه تعاظم بالنسبة اليه من تركيب وتنظيم اجزائه التي يتركب منها .

ومن المحتمل ان تكون الواجهة الفسيفسائية المؤلفة من المخاريط الفخارية التي حلت محل الغلاف الخشبي في الأصل تمثل بحد ذاتها ، التحول الثاني الى مخاريط فسيفسائية حجرية (لوح ٢٠ وشكل ٢) فمثل هذه الواجهة للجدران الطينية المزينة بحجر ملون يمكن رؤيتها في بناء يرتقي زمنه الى عصر الطبقة الرابعة في الوركاء ، ويقع بين حرمي آنو و آنا الرئيسين . ففي الوقت الذي تكون فيه جدران الفناء مزوجة بمخاريط فخارية نرى جدران البناء ذاته الذي يقوم في الفناء ، قد كسيت بفسيفساء من مخاريط مرمرية بيضاء بالاضافة الى مخاريط حمراء وسوداء من حجر الكلس (٤) .

ويبدو الصرح زمنه وكأنه أشبه بانتقال من البناء الحجري الخالص الذي يمثله معبد الحجر الكلسي الى بناء من الطين مدعم بواجهة حجرية .

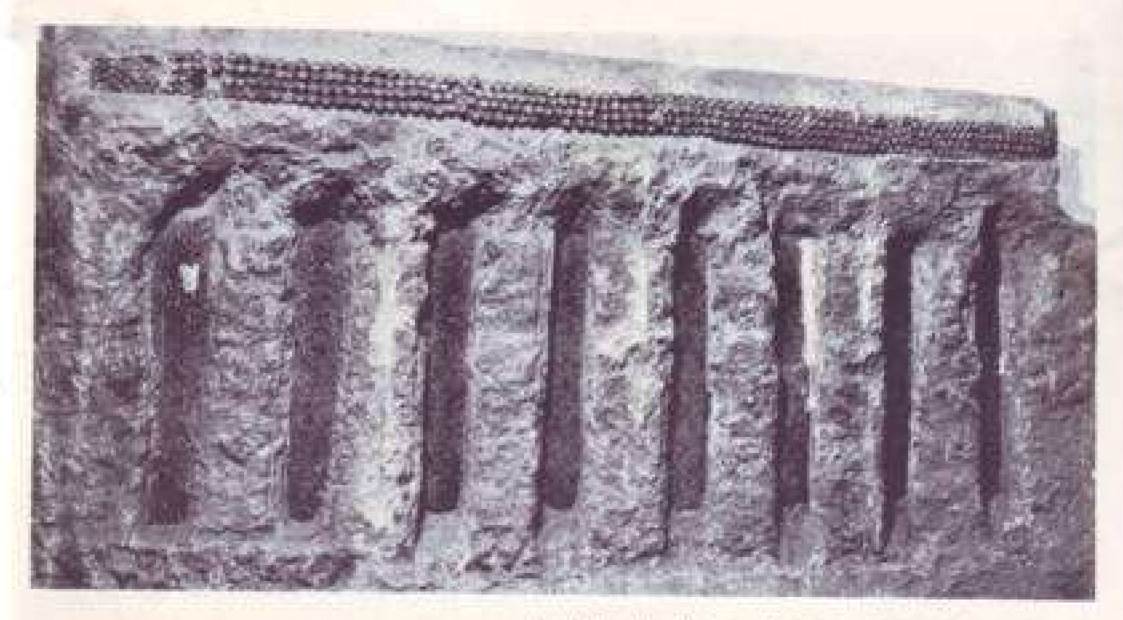
كل هذا يؤدي بنا الى الافتراض بان المساند الشبيهة بالدعائم في القاعة ذات الأعمدة وواجهاتها الفسيفسائية ، لم تكن سوى بديلاً للاعمدة الحجرية السابقة ، لان الاعمدة



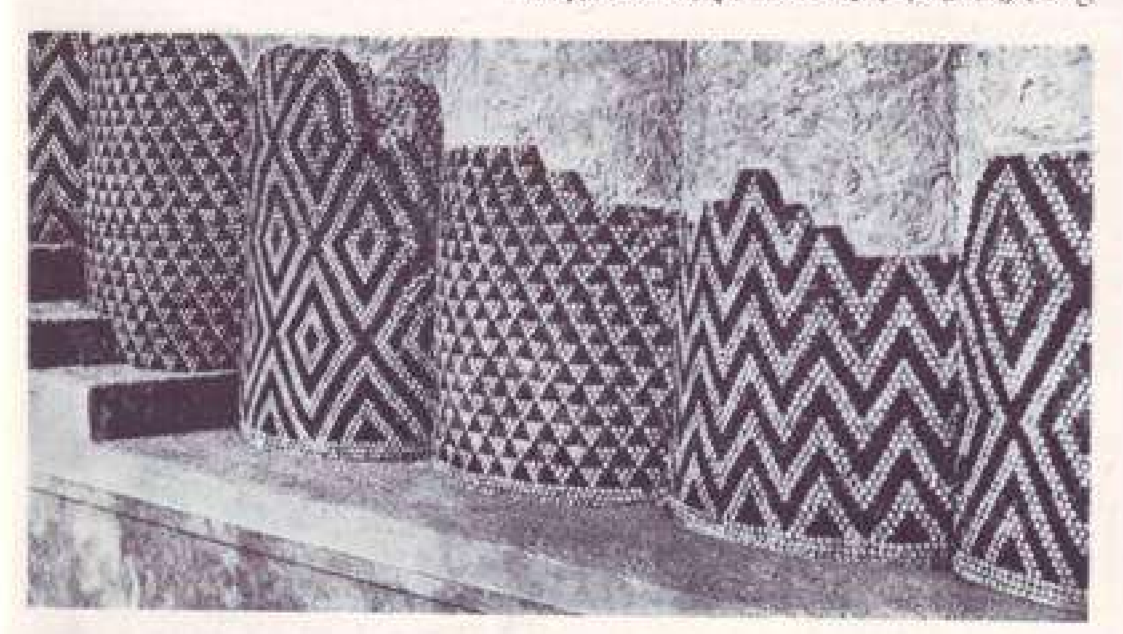
الشكل ٢ : اعادة تشكيل معبد الحجر المخروطي في « الوركاء »

والدعائم ، وهي عناصر تكوينية في البناء كانت غريبة عن الصفة الحقيقية للابنية المشيدة من اللبن . وهكذا استبعد العمود عن تطور فن العمارة السومري .

فقد عرفت الدعامة اول الأمر وبعد ذلك بوقت قصير عرف القوس لدى البنائين السومريين بمثابة طريقة تكوينية للتغلب على مراكز الثقل . غير ان أياً منهما لم يصبح له تأثير حاسم على فن العمارة الكلاسيكي في الشرق الأدنى القديم . ولم تحاول العمارة السومرية كما رأيناها هنا ، ان تعبر بصيغة فنية عن الناحية المعمارية في البناء ، اي عن تداخل ضغوط الثقل والدفع ، والتغلب على مراكز الثقل ، عن طريق العناصر التركيبية في البناء لكن العمارة السومرية قد عبرت عن نفسها منذ البداية ، وكما شهدنا ذلك ، في ترتيب المخطط الأرضي ، وفي زخرفة وجوه الجدران ، وكان الاطار الحقيقي لابنيتها مغطى بغلاف ، وهي في هذا تشبه فن النحت في الشرق الأدنى القديم



لوح ١ حنايا مزينة بمخاريط فسيفسائية من القاعة ذات الأعمدة في الوركاء. المتحف العراقي ببغداد.



لوح ٢ انصاف اعمدة مزينة بمخاريط فسيفسائية امام القاعة ذات الأعمدة في الوركاء. متحف برگامون. برلين.

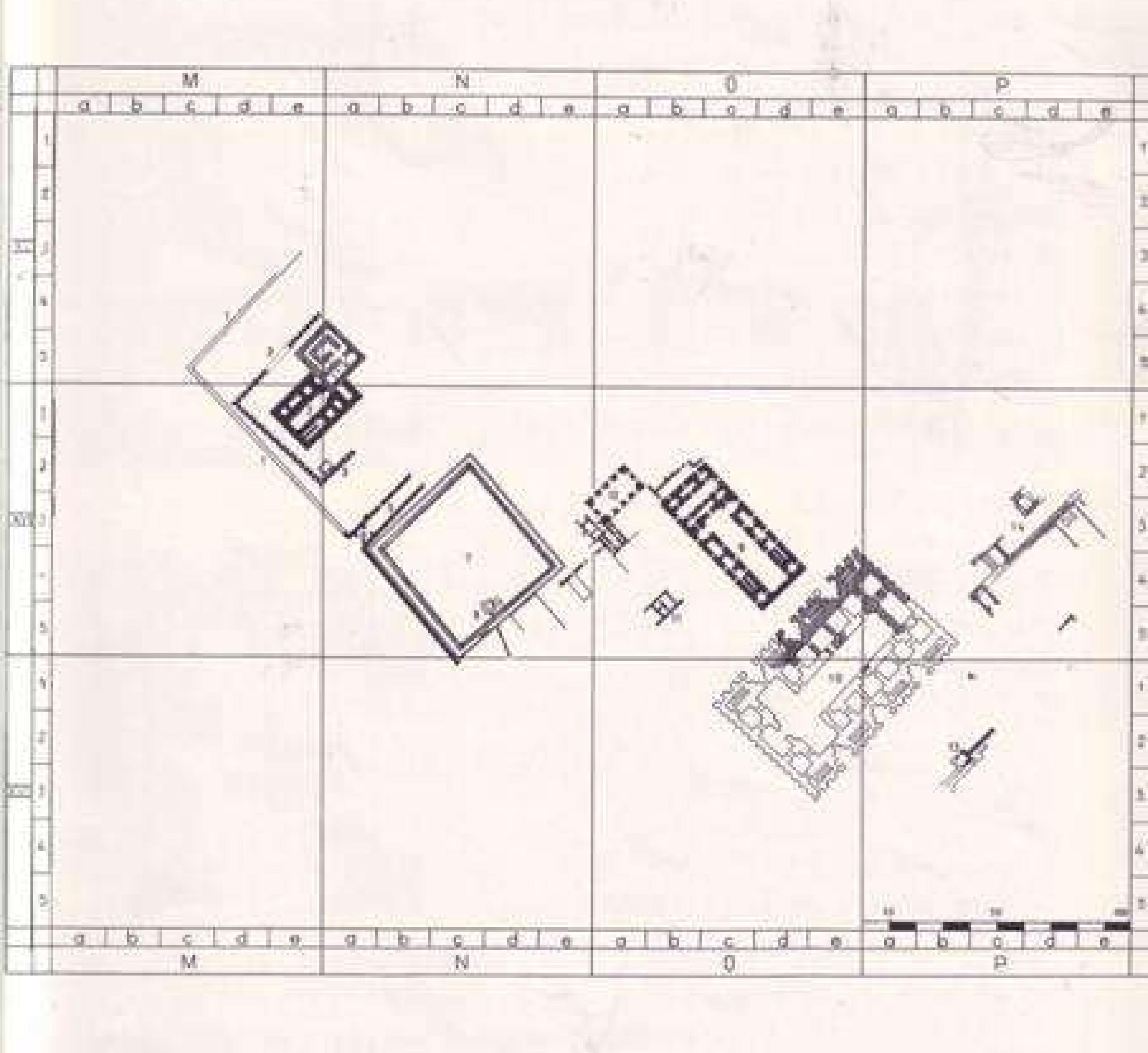
(ب) عصر طبقة الوركاء الرابعة أ

كانت الخصائص التي ظهرت في فن العمارة السومري خلال الفترة الأولى من عصر فجر التاريخ (الوركاء الطبقتان الخامسة والرابعة ج - ب) والتي بدت غريبة لطبيعتها الحقيقية - كالبناء بالحجر أو التركيز المنصب على استعمال الاعمدة لتفادي ثقل البناء - هذه الخصائص قد اختفت تماما في المرحلة الثانية من عصر فجر التاريخ . من حرم إأنا العائد للطبقة الرابعة أ . فهذه الفترة من وجهة النظر المعمارية تمثل الذروة في تطور هذا الدور الاساس من الحضارة ذلك ان هذا الحرم قد عاش مرحلة تحول كاملة . صحيح اننا نجد للمرة الثانية مثالين لبنائين ذوي حجمين غير متساويين يتعامد احدهما على الآخر غير ان موقعهما قد تغير (*) ، (الشكل ١٣) ففي الموقع الذي كان يشغله المعبد المشيد بحجر الكلس لم يعد هناك الآن سوى مخزن واسع للذخيرة ومبنى اداري . وكان المعبد الرئيس (د) الذي اعقب معبد الحجر الكلسي قد احتل الآن كل المنطقة التي كانت قبلا مشغولة بالدكاك ، والقاعة ذات الاعمدة والمعبد (أ) وكذلك بالفناء الكبير المزينة جدرانه بالمخاريط الفسيفسائية . والى الشمال الغربي من المعبد (د) يقوم المعبد (ج) وهو بناء من نفس طراز معبد الحجر الكلسي ، ويمت بعلاقة واضحة الى المعبد الرئيس (د) . وهو في الواقع احسن مثال باق لهذا الطراز من المعابد . وليس من الضروري هنا ان نصف مخططه الارضي بالتفصيل فهو لا يختلف عن مخطط معبد الحجر الكلسي الا في ان الجزء الذي يقع في مؤخرته لا يرتبط الا جزئيا بالمجاميع الثلاثة المحيطة بالفناء المركزي ، بينما يكون امتداد ثلاثة المعبد بصفة رئيسة باتجاه الشمال الغربي . والملاحظ ايضا ان ايا من الجدران الخارجية للبناء لم يظهر فيها اي اثر للسمة المعمارية التي تكون بشكل حنايا . في حين زينت ككل جدران الغرف الداخلية المحيطة بغرفة المعبد الرئيسة (البناء الذي يرتبط بالمعبد بمنطقة ضيقة) بحنايا صغيرة جدا ويبدو من هذا انه ربما كان الجزء الشمالي الغربي من غرفة المعبد الرئيسة وملحقاتها بالمعبد (ج) مخصصا لغرض العبادة . وان مبنى الباحة الرئيسة كان مكرسا للادارة .

اما تزيين الجدران الخارجية للمعبد (د) وكذلك جدرانه الداخلية بالحنايا فانه يمثل تطورا يجب ان لا يعتبر مجرد حلية خالصة وانما في الواقع مساهمة ايجابية في تصميم غرفة المعبد . ففي الوقت الذي تكون فيه الجوانب القصيرة من الثلاثة الضخمة (والتي لا بد وانها كانت تحتل مساحة نحو ٥٥ مترا × ٨٠ مترا) قد زينت بالصورة الاعتيادية والمألوفة من حنايا ذات ثلاث مراتب ، تبدو الحنايا في الجدران الطويلة كغرف مستقلة وذلك بالنظر الى عمقها الاستثنائي وكذلك الى شكلها الصليبي . فكل طاقم متألف من ثلاث حنايا وعمقه حوالي متر ونصف المتر تعقبه حنية صليبية الشكل عمقها حوالي ستة امتار وعرضها اكثر من خمسة امتار .

ومهما كانت الوسيلة التي تم بها انجاز ارتفاع الجدران بالتفصيل - اذا ما استطاع المرء ان يكمل ولو جزءا من هذا البناء الغريب في مخيلته بالاستناد الى جزء من المخطط الارضي الذي ظل قائما - فانه سيدهش حتما ازاء كتلة الطابوق بشكل ملموس والتي لم يبق منها سوى قشرة هشة ، هي نتاج خيال خصب .

وهنا نرى مرة اخرى ان المظهر الجمالي لفن العمارة لا يبرز من التأكيد المنصب على العناصر التركيبية للبناء ، ومن اعلاء شأنها بالتزيين . والواقع انه يستحيل علينا تماما ان نفسر فن بناء الحنايا بانه تطور لعملية البناء



شكل ٣ مخطط معبد إآنا في الوركاء، الطبقة الرابعة أ.

باللبن . ومرة اخرى نجد في المعبد (د) في الوركاء ، الذي يعتبر من اكثر البنايات الدينية في عصر فجر الحضارة السومري تطورا ، ان الاسلوب الفني في رفع البناء لا يعكس قوى الدفع الداخلي للبناء وانما هو غطاء زخرفي . ومع ذلك فليس في مقدورنا ان نقول بان تزيين الجدران بالحنايا لم يكن مدينا في اصوله . الى حد ما ، لطريقة اكثر قدما وتباينا من طرق البناء . فمثل هذا الاصل لا بد وانه قديم جدا وربما يرجع الى عصور ما قبل التاريخ ، ومن المحتمل ان يكون هذا الاصل من خارج بلاد ما بين النهرين . ذلك لان اقدم الابنية المعروفة في القطر وحتى في العصور الحجرية الحديثة ، كانت مشيدة من الطين

وفي الوقت الذي ينعكس فيه رد الكسوة المزخرفة بالمخروطات الفسيفسائية الى العمارة بالقصب والطين ، فان ترتيب الحنايا الجدارية في الغالب عبارة عن انتقال من الفن القديم في البناء باستخدام الدعامات الخشبية الى الابنية الطينية ، وتلك فكرة غدت مؤكدة في الوقت الحاضر بشكل واضح (٦) .

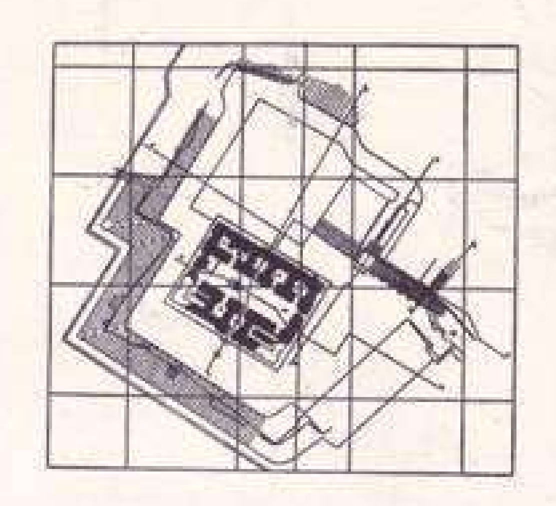
(ج) عصر جمدة نصر

تمثل الابنية المهيبة حرم الالهة إنّا * ، والتي يرجع زمنها الى الفترة الاولى من عصر فجر التاريخ ، تطورا جديدا تماما يبشر بمولد حضارة عظيمة . وبخلاف ذلك فان المعبد العالي في منطقة آنو في الوركاء (UVB العدد ٧ ، لوح ١ ، ك ١٧) حتى في هيأته الاخيرة المتطورة والتي ترجع الى الفترة الثانية من عصر فجر التاريخ يمثل حصيلة تقليد مرت عليه قرون عديدة . وكان هذا واضحا من العثور اثناء التنقيب على عدة ادوار بنائية معادة (٧) (الشكل ٤) . وكان تكرار الانهدام واعادة البناء قد جعلا منه معبدا عاليا جدا ، اي ان هذا قد ادى الى ارتفاع مكانه . وليس من شك في ان اصول هذا المعبد تعود الى عصر ما قبل التاريخ ، ولو انه من المحتمل ان لا يكون قديما قدم البناء المشابه الذي تم الكشف عنه مؤخرا في اريدو (٨) (الشكل ٥) مدينة انكي ** اله الماء ، والذي كان على اكثر احتمال هو المعبد الرئيس للعالم السومري قبل ان تتحول زعامته الى حرم ان الرئيس في إنّا في الوركاء .

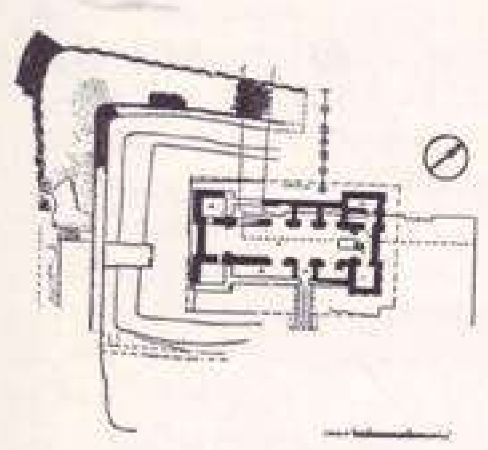
وبعيدا من اواسط العصر الحجري - المعدني ومن بداية جد متشبثة بدائية هناك معبد صغير مساحته ٣ × ٣ متر تطور في اريدو الى معبد ذي فسحة مركزية طويلة مستطيلة يقوم على جانبيها صف من الغرف الصغيرة ، وكانت احدى هذه الغرف تؤلف مرتكز السلم . ويقع مدخل المعبد في واحد من اضلاعه الطويلة . وعند نهاية واحد من الاضلاع الضيقة للقاعة الرئيسة ، تقوم دكة شبيهة بالمسرح ، وفي النهاية المقابلة لها موقد أو مذبح . وبسبب التجديدات المستمرة ارتفع المعبد كثيرا بالنسبة لما يجاوره بحيث ارتفعت الدكة السابقة التي كانت تحته والتي ربما كانت من طابقين هي الاخرى فلم يعد يمكن الوصول اليها الا بواسطة سلم .

* إنّا / ان : وهي ابنة الاله آنو وزوجته في الوقت ذاته . وكانت عبادة كليهما في مدينة الوركاء . الا انها اصبحت منذ عصر فجر السلالات الالهة الرئيسة للمدينة . ومن صفاتها الهة الحب . وقد امتزجت عبادة عشتار السامية بهذه الالهة السومرية . وتطور اسمها فيما بعد الى ننا .

** الاله انكي (السيد الارض) كان رئيس الالهة في اريدو اول مدينة هبطت الملوكية اليها من السماء والتي فيها حكم اول ملكين من ملوك قبل الطوفان . وكان معبده يعرف فيها باسم اي - ابسو (بيت المياه) . وكان انكي اله الماء والمعرفة والحكمة .



شكل ٤ المعبد الأبيض على زقورة آنو في الوركاء.



شكل ٥ المعبدان السابع والسادس في اريدو (حفرية ابو شهرين)

ويتشابه المعبد الذي يدعى بالمعبد الأبيض على زقورة أو مصطبة آنو في الوركاء مع تلك الأبنية التي تعود الى عصر ما قبل التاريخ في اريدو وبكل تفاصيلها . ولذلك فان من المعقول ان نفترض بانه كانت له ايضا سلسلة طويلة من السوابق المماثلة حتى ولو لم يتأيد هذا الافتراض بالتنقيبات * .

ومع ذلك فان هذا المعبد الأبيض قد تم الحفاظ عليه تحت كسوة معبد ثان تال ، وانه ، مع قطع قليلة من اوان حجرية ذات شكل معماري من عصر فجر التاريخ ، يزودنا بافضل وسيلة لتصور ارتفاع مثل هذا النوع من البناء (٩) . ومن المحتمل وجود علاقة اصيلة بين المخطط الارضي للمعبد العالي والمخططات الأرضية لكل من معبد الحجر الكلسي والمعبد (ج) ، والمعبد (د) في منطقة إأنا . والمشابهة واضحة بشكل خاص في ان الاجزاء الرئيسية تتصدر هذه الأبنية ، وفي تنظيم الغرف والطريقة التي تم بها ترتيب الحنايا على الجدران ، وبهذا يكون المعبد الأبيض افضل شاهد على التطور المستمر من النصف الاول الى النصف الثاني من عصر فجر التاريخ ، وهو العصر المعروف باسم عصر جمدة نصر (١٠) ** .

ولقد اكتشفنا مؤخرا نموذجين اخرين من هذا الطراز من المعابد ، لهما اهميتهما ايضا ، بسبب الطريقة التي زينا

* وقد تأيد ذلك بعد نشر هذا الكتاب بالتنقيبات التي اجرتها البعثة الالمانية في نص بجانب زقورة آنو.

** جمدة نصر تل صغير واقع في النهاية الشرقية لمشروع السيب الكبير بمحافظة بابل، وقد وجدت فيه مقومات لحضارة تميزت بكتابة متطورة قليلا عن الصورية وباختام اسطوانية وختمية ذات اساليب ومواضيع خاصة . اما فخاريات هذا الطور فهي ذات اشكال جديدة ومزوقة بالوان مختلفة . وقد اطلق اسم هذا التل على ذلك الطور الحضاري وعلى عصره الذي امتد من ٣١٠٠ ـ ٢٩٠٠ ق . م . ومظاهره موجودة في شمال العراق وسورية ايضا .

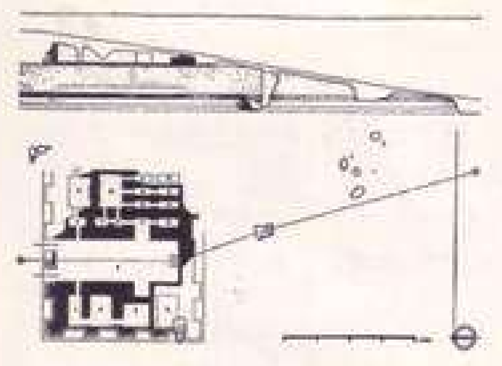
بها . وهذان النموذجان هما معبد تل العقير (١١) ٥ برسومه الجدارية الملونة (الشكل ٦) ومعبد الالف عين في تل براك ٥٥ (١٢) (الشكل ٧) في شمالي بلاد ما بين النهرين والذي كانت منصة العبادة فيه قد زخرفت حسب الاسلوب السومري الاصيل بالذهب والاحجار الكريمة الملونة البراقة .

ان تقاليد فن العمارة التي يمكن ان تدرس هنا في المعبد الابيض وفي الابنية المشابهة له تقارن بالتطور المتصل / المستمر للكتابة وفي قطاع النحت (انظر القسمين ٢ و ٣ ادناه) ومن ناحية اخرى فقد حدث في حرم إنّانا في الوركاء وعند نقطة الانتقال من فترة الطبقة الرابعة في الوركاء الى عصر جمدة نصر ، تغير لم تكن له اسباب خارجية حسب . صحيح ان اللبن المعروف بالرمشن قد استمر استعماله في البناء ، واستمر تزيين الجدران بالمخاريط الفسيفسائية الملونة ، الا ان تصميم المعبد كله في هذه الفترة (فترة الطبقة الثالثة في الوركاء) يمثل انطباعا بوجود بداية جديدة حقا (١٣) (الشكل ٨) فان مركز التصميم كله عبارة عن دكة عالية لا بد وان يكون المعبد قد شيد فوقها ، ومن المحتمل على غرار المعبد الابيض المعاصر له . فلقد شهدت الدكة عدة تحويرات في فترات قصيرة (طبقة الوركاء الثالثة أ – ج) لم تؤثر في ارتفاعها حسب وانما في ابعادها ايضا . ويبدو كما لو ان الالهة إنّانا قد وهبت الآن لاول مرة معبدا عاليا مثل الالهة الاخرى ، آنو وانكي . ولقد قام حول هذا المعبد العالي عدد من بيوت السكن والابنية الادارية ، بالاضافة الى اماكن معدة لتقديم القرابين . وكل من هذه الابنية كان يجدد باستمرار . ولقد رتبت الابنية في هذا العصر في شكل مجاميع متعددة يتوسط كل مجموعة منها فناء ، ويحيط بها كلها حزام من الابنية .

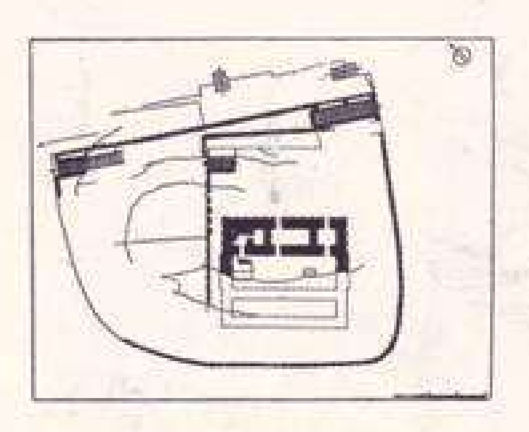
وهناك اختلاف واضح بين التطور الداخلي والخارجي لحرم إنّانا ذلك ان بناية المعبد العالي تبدو وكأنها تشير الى ان إنّانا قد منحت الآن مقاماً مشابها لمقام آنو حسب ، اي كالهة لمدينة الوركاء ، وربما غدت الآن (سيدة السماء) ليس الا ، بعد ان كانت في الاصل الهة الحياة التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالمحيط الدنيوي فالغرف التي تحتوي اماكن لتقديم القرابين تبين مدى انتشار قوتها وسمعتها ولكن على النقيض من ذلك يوجد تخلف واضح بالنسبة الى اسلوب البناء ، وكذلك بالنسبة الى وضوح التخطيط ودقة وقوة تطوره وفي صناعة الطابوق ايضا . ففي المخطط الارضي نرى بعض الغرف غير متماثلة ، وفي البعض الآخر احتلت الجدران المشيدة بقطع كبيرة من اللبن مساحة اوسع من الغرفة التي تحيط بها . فهنا يحسب المرء بان السذاجة قد حلت محل الجرأة المعمارية الكبيرة في عصر الطبقة الرابعة في الوركاء . فلم يعد هناك اي انسجام أو تناسق يهيمن على اسلوب عمارة إنّانا الذي بدا منافسا لمعبد آنو العالي . ولا سيما بدوره المعماري الاخير والذي يعرف بالمعبد الابيض ، بحيث حافظ على المستوى الفني الرفيع الذي تحقق في زمن الطبقات من الرابعة الى السادسة في الوركاء .

٥ تل العقير يقع في خط مستقيم على ٥٠ كم من جنوب بغداد . وقد نقبت فيه مديرية الآثار العامة في عامي ١٩٤٠ ، ١٩٤١ ووجدت معبدا مشيدا فوق مصطبتين ، وجدرانه مزينة برسوم ملونة وهو من اواخر عصر الوركاء او بداية جمدة نصر .

٥٥ معبد الالف عين . اطلق هذا الاسم على اربعة معابد متعاقبة يعود تاريخ اقدمها الى عصر الوركاء واحدثها في نهاية عصر جمدة نصر ، وجدت في تــل براك الواقع في اعالي الخابور في سورية وعرفت بهذا الاسم لانه اكتشف فيها الوف الخرز التي بهيئة عيون .



شكل ٧ معبد الالف جص في تل وركاء



شكل ٦ المعبد الأزرق في تل العقير

0 20 40 60 80 100

شكل ٨ حرم إنانا في الوركاء - الطبقة IV أ - ج

٢ النحت المجسم

اذا ما حكمنا على النحت المعروف لدينا حتى الوقت الحاضر ، فان النحت المجسم في بلاد ما بين النهرين قبل السنة ٣٠٠٠ قبل الميلاد ، لم يتجاوز الشكل التعبيري الا في دمى طينية شبيهة من اواخر عصر العبيد كتلك التي وجدت في اور واريدو ففي ذلك العصر كانت اشكال الذكور والاناث تعمل من طين على هيئات تختلف عن الطبيعة تماما * . وكانت بعض الاجزاء من الجسم مبالغ في صنعها بينما كانت اجزاء اخرى تعمل بلا عناية وبحجم اصغر . وقد استعمل التلوين ليساعد على اعطاء بروز وقوة للصفة الخارقة التي تجسدها هذه الدمى ، والتي لم تكن سوى نتاجات حرفية (١٤) . وليس هناك من سبيل لربط هذه التشكيلات من الطين التي ترجع الى عصر ما قبل التاريخ بنماذج النحت الاولى المجسمة من بداية الفترة التاريخية في بلاد ما بين النهرين . هذا وان ما بقي منها غير معروف . ان بداية نحت التماثيل الحجرية المجسمة ، والذي ارتفع فوق مستوى الحرفة الصرفة الى مرتبة الفن الحقيقي ، قد بدأ يأخذ بالتدريج التشكيل المألوف لدينا ولو انه لم يتم تحديده بوضوح . لقد عرفنا منذ بضع عشرات من السنين مجموعة من التماثيل من حجر الكلس بحالة غير جيدة ، وصلت الينا من الوركاء

وقد اكتشفت هذه التماثيل اثناء التنقيبات هناك خلال السنتين ١٩١٢ - ١٩١٣ في الانقاض الكائنة اسفل ارضية المعبد الفرثي (١٥) (الالواح ٣ - ٥) . لم تلق هذه المجموعة من التماثيل في حينه اي اهتمام لكونها مهشمة كما انها اعطيت مرتبة خطأ بسبب الموقع الذي وجدت فيه . لذا فقد استبعدت من تاريخ الفن التشكيلي السومري . يضاف الى هذا ان هذه التماثيل قد اعتبرت من قبل جوردان J. Jordan (**) المنقب الذي عثر عليها بانها لرجال يجلسون القرفصاء في حين انها كانت في الواقع تمثل الاسرى من الاعداء الذين كتفت ايديهم خلف ظهورهم ، كما هو واضح في (اللوح ٣) . ومن المحتمل ايضا ان تكون ركبهم قد شدت الى اعناقهم على غرار ذلك العدو الاسير في طبعات احد الاختام الكبيرة (١٦) والذي يعود الى فترة الطبقة الرابعة في الوركاء . ولا يمكن تفسير التماثيل الحجرية في اللوحين ٣ و ٤ الا بهذا المفهوم . وبهذا تبدو وكأنها ذات علاقة تفصيلية مباشرة بأثر يرجع زمانه الى فترة الطبقة الرابعة في الوركاء . وهنا يبيح للمرء ان يفترض بان فن النحت المجسم بالحجر للاشكال البشرية قد بدأ في هذا العصر الخلاق (اي عصر الطبقة الرابعة في الوركاء) . وهناك دليل آخر يعيننا على تحديد زمن الاشكال المنحوتة من حجر الكلس التي وجدت في المعبد الفرثي من فترة الطبقة الرابعة في الوركاء . فقد وجد معها - بالاضافة الى المخاريط الفسيفسائية (١٧) الكائنة تحت انقاض المعبد . والتي يعود تاريخها الى عصر فجر التاريخ السومري ، اثر آخر

* اعطت تنقيبات تل الصوان مجموعة كبيرة من التماثيل الصغيرة منحوتة نحتا مجسما وجدت معظمها في مقبرة تقع اسفل طبقات الموقع ، مما يدل على ان لهذه المجموعة من التماثيل الحجرية مفاهيم عقائدية وجنائزية . ويرقى تاريخ تماثيل تل الصوان هذه الى اوائل الالف السادس قبل الميلاد ، اي انها سبقت التماثيل السومرية التي يتحدث عنها المؤلف هنا ، بنحو ثلاثة آلاف سنة . وتعتبر قطع تل الصوان صغيرة الحجم من اوائل قطع النحت المجسم في هذه البلاد .

** جوردان من علماء الآثار الالمان وهو اول من نقب منهم تنقيبا منتظما في الوركاء عام ١٩١٢ . وقد شغل منصب مدير الآثار في العراق عام ١٩٣١ .











الألواح ٣ ـ ٥ أشكال دمى من الكلس ، من الوركاء .
الارتفاع ١٢ ـ ١٥ سم ، متحف بركامون برلين

الألواح ٦ ـ ٧ تمثالان لرجلين عاريين من حجر كلسي رمادي ، متحف اللوفر باريس .

ايضا (١٨) (اللوح ٥) يمكن تمييزه - على الرغم من حالته المحطمة - كرجل ذي لحية كثة تزينه على شكل قرص تغطي كل ذقنه وخديه . وهذا النوع من اللحى يذكرنا بتماثيل اخرى من النحت المجسم ، والتي اظهر البحث مؤخرا ، بانها تعود الى عصر فجر التاريخ في بلاد سومر . وهناك لحية من هذا النوع يمكن ان تشاهد على تمثال من حجر الكلس رمادي اللون ارتفاعه ٢٥ سم محفوظ في زوريخ (الالواح ٨ - ١٠) . وقد قارنه الفريد بواسيه A. Boissier (*) بتمثالين آخرين يشبهانه ، محفوظين في متحف اللوفر (١٩) في اوائل سنة ١٩١٢ (اللوحان ٦ و ٧) . وهذه التماثيل المحفوظة في متحفي زوريخ وباريس قد قرنت - بسبب طرازها - مع تماثيل صغيرة الحجم لاسرى المقيدين من الوركاء . وهي تمثل رجلا عاريا تماما يبدو عليه بانه كان يشد حول جبهته عصابة سميكة ، ويداه متشابكتان على صدره ، بطريقة تظهران فيها وكأن مرفقيهما مشدودان ببعضهما البعض ، في حين ظهرت ساقاه وقدماه منفصلتين بخط طولي .

ففي الشرق القديم حسب ، كان الاسير يصور عاريا . وعلى كل حال فان شعر الرأس واللحية في هذا التمثال يوحي بانه شعر اسير . وقد كان الاكليل السميك لباس الرأس لدى الامراء في عصري الطبقة الرابعة في الوركاء وجمدة نصر . ثم ان نحت السيقان والاقدام جرى بطريقة مسطحة في تماثيل زوريخ وباريس ، وبنفس السمك من اعلى الساق الى نهايته ، مع وجود خط طولي يفصل بينهما ، من شأنه ان يقرن تماثيل زوريخ وباريس بتمثال امرأة عارية عثر عليه في الوركاء بين انقاض من عصر جمدة نصر (٢٠) (اللوح ١١) . وبين المظهر الامامي لهذا التمثال الصغير - مع انعدام التجانس بين اقسام الجسم - صدراً بشاً يحاكي الطبيعة وهو يطلو جدها اقرب شبها بتمثال خشبي ، وقد اصبح شكل القدمين كقاعدة ، والساقان لا يتميزان عن كتلة الحجر التي نحت منها التمثال وفي اسفل البطن يظهر خطان يمثلان منطقة العضو الانثوي ، كما ينحدر منهما خط طولي يفصل ما بين الساقين . ويختلف اسلوب نحت الذراعين عن الصدر تماما ، فقد ظهر الذراعان متدليين على طول الجسم كما لو كانا كمين عملا من قماش . فهذا التمثال قد جمع ، ولو بدون توافق ، بين اسلوبي التجريد ومحاكاة الطبيعة . ذلك الاسلوب الذي سنجده متكررا باستمرار في عصر فجر التاريخ في بلاد سومر . كما ان التمثال الضخم لامرأة ، والذي وجد في الطبقة الرابعة من معبد سن في خفاجي (٢١) (اللوح ١٢) ** والذي يرتقي زمنه الى عصر جمدة نصر ، قد بقي - ولمدة طويلة - الدليل الوحيد على وجود النحت المجسم في بلاد سومر ، في عصر فجر التاريخ . وقد نحت هذا التمثال بشكل سمج ، ذلك ان نحت الجزء العلوي من الجسم العاري بصدره الثقيل ، ووجهه الممتلئ ذي الانف المتقوس ، لا يعطي اية فكرة عن (تجريد روحاني) . فهذا المخلوق يبدو تماما وكأنه مشدود الى عالم الحيوان . فاذا كان المقصود بهذا التمثال صورة لأمة ،

* الفريد بواسيه رحالة وعالم مستشرقيات سويسري ، اول من نشر (١٩١٢) عن المنحوتات والآثار المحفوظة في جامعة زوريخ والتي كان قد نقلها من ثروة التاجر السويسري فيبر J. Waber الذي كان مقيما في بغداد عام ١٨٦٠ .

** خفاجي واسمها القديم توتب ، وتقع بالقرب من الضفة اليسرى لنهر ديالى على مسافة ١٥ كم من بعقوبة . ويتألف الموقع من ثلاثة تلول ، استيطان كل منها من زمن معين واهمها التل (A) الذي وجدت فيه تماثيل كثيرة من عصر فجر السلالات ، واهمها ما كشف عنه في معبدي سن ونتو .







الألواح ٨ ـ ١٠ تمثال لرجل عار من حجر كلسي رمادي ـ الارتفاع ٢٥ سم ، متحف الجامعة في زوريخ ـ

لوح ١٢ تمثال امرأة من حجر أبيض، من خفاجي، الارتفاع ١١ سم، المتحف العراقي بغداد.

لوح ١١ تمثال امرأة عارية من حجر رمادي غامق من الوركاء، الارتفاع ١٢ سم، المتحف العراقي بغداد.



اللوح ب : ختم اسطواني من عصر جمدة نصر .

فاننا سنحصل على انطباع مغاير تماما من تمثال صغير لرجل ـ والذي لا نملك منه ، لسوء الحظ ، سوى النصف العلوي وقد عثر عليه في اناء ـ يعود الى عصر متأخر في مدينة « الوركاء (٢٢) (لوح ١٣) . يبلغ حجم هذا التمثال نحو ثلث الحجم الطبيعي * ولو انه لم يبق منه سوى جزء واحد فحسب ـ اي من قمة الرأس الى ما تحت الصدر ـ ومع ذلك فانه يبين بان النحات السومري في عصر فجر التاريخ (فترة الطبقة الرابعة في الوركاء وعصر جمدة نصر) استطاع ان يبدع صورة بشرية كاملة ومجسمة من الحجر . وهذه الصورة في الواقع تتفق ، بطريقة ما ، مع روح ذلك العصر الذي امتزجت فيه المادة والروح احداهما بالاخرى وكون ذلك التمثال الصغير من نتاج عصر فجر التاريخ ، يمكن ان يشاهد دون شك عن طريق عدد من التفاصيل الواقعية فالتنورة القصيرة بحزامها البارز المنبثق الكائن اسفل القسم العلوي من الجسم العاري ، هي لباس الامراء يرتدونها اثناء الصيد ، كما هو واضح في مسلة صيد الاسود التي وجدت في الوركاء (انظر ما سبق لوح ١٤ أ) (٢٣) . وكذلك على طبعات احد الاختام من الوركاء (انظر ما يأتي) . وعلى غرار التمثال الحجري اعلاه يمكن تمييز هؤلاء الامراء بلباس الرأس المميز لهم وهو عبارة عن طاقية تمتد الى الجبهة والرقبة بربطة بارزة لها مظهر القلنسوة . وقد سبق لنا ان التقينا باللحية المستعارة التي تشبه اللحية الموجودة في هذا التمثال ، في تماثيل من حجر الكلس من الوركاء ومن متحفي « زوريخ » وباريس » (الالواح ٣ ـ ١٠) . وتنبغي الاشارة ايضا الى الحزوز الافقية غير العادية في اللحية والتي تعتبر صفة اخرى لهذا التمثال ، وهي من خواص عصر فجر

* ارتفاع القسم الباقي من هذا التمثال ١٨ سم ، ويقدر ارتفاعه الكلي بنحو ٤٠ سم ، وعليه فالتمثال بكامله يكون بحجم اقل من ربع الحجم الطبيعي للانسان



اللوح ب ـ ١ . ١ طبعة ختم اسطواني من عصر جمدة نصر .

التاريخ . ويمكن ان يشاهد هذا ثانية في شكل رجل في كسوة مشبكة منقوش على ما يسمى بختم بروسر Preusser * وهو واحد من ابرز امثلة النقش على الاختام في عصر فجر التاريخ ، الذي عثر عليه في الوركاء (لوح ب ١) ويبدو ان هذه اللحية المحورة جداً والتي هي على شكل لحية مستعارة كانت على تناقض تام في الاسلوب مع قوة العضلات الملموسة للظهر والقسم العلوي من الذراع ، والتي ظهرت عن طريق التلاعب بالضوء والظل الذي يضع ، في الواقع ، وجه هذا الرجل في عالم آخر . وهكذا ، وخلال عصر فجر التاريخ السومري ، تم التوصل الى نحت التمثال كمثل في التمثال المجسم لرجل أو آله في شكل انساني .

* بروسر من المهندسين الآثاريين الالمان اشترك في التنقيب في الوركاء ١٩١٢ / ١٩١٣ ومن ثم عام ١٩٢٧ وكذلك بالتنقيب في آشور منذ عام ١٩٠٣ . توفي عام ١٩٣٠ .



اللوح ١٣ القسم العلوي من تمثال لرجل من حجر الرخام الرمادي. ارتفاعه ١٨ سم. المتحف العراقي – بغداد.



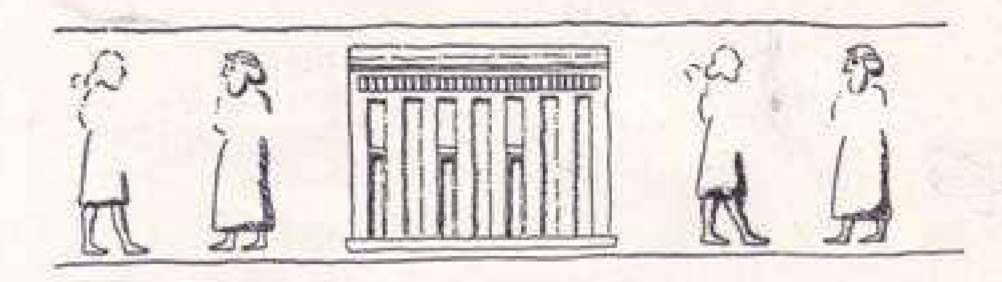
اللوحة ١ : مسلة من حجر البازلت مزينة بنحت بارز (مسلة صيد الأسود) من الوركاء. الارتفاع ٨٠ سم. المتحف العراقي ببغداد.

٣ النحت الناتئ وفن آخر ذو بعدين

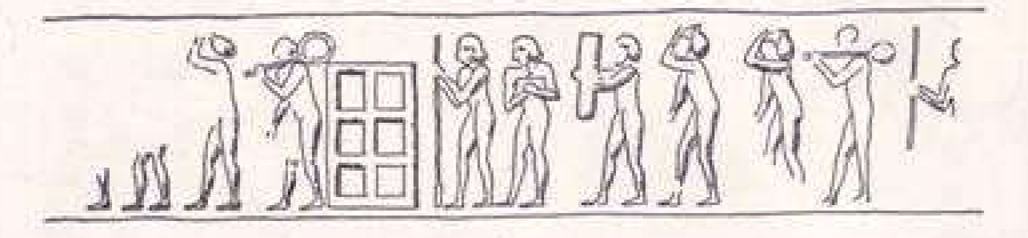
لم تكن في بلاد ما بين النهرين وقبل حوالي ثلاثة الآف سنة قبل الميلاد ، سوى واسطتين للفن ذي البعدين هما : الفخار الملون والأختام المنبسطة . ومنذ اوائل العصر الحجري - المعدني كان الفخار الملون قد لبى الرغبة الملحة نحو الأشكال المجردة . اما بالنسبة للنقش على الاختام الاسطوانية فلاول مرة كان الفن الروائي الذي يقوم على اساس ملاحظة العالم الخارجي ، قد برز الى حيز الوجود (مورتكات ENTSTE HUNG) لـوح ١٨ أ) .
وحتى في عصور ما قبل التاريخ تماما (٢٤) وفي اواخر العصر الحجري - المعدني ، اي عصر العبيد الثاني ، تم الوصول الى نقطة اصبحت فيها المساحة المتديرة أو المنبسطة المستوية على الختم ، لم تعد تعتبر مجرد جزء من الأداة التي يزخرفها المرء بل هي سطح معد لتصميم ما ، وان الفنان كان يتزع الى تكوين صورة ملائمة . وبهذه الطريقة وقف مبدأ التجريد للتطابق التام الى جانب التقسيم المطلق غير المنتظم للصورة .

أ - عصر الطبقات ٦ - ٤ في الوركاء :-

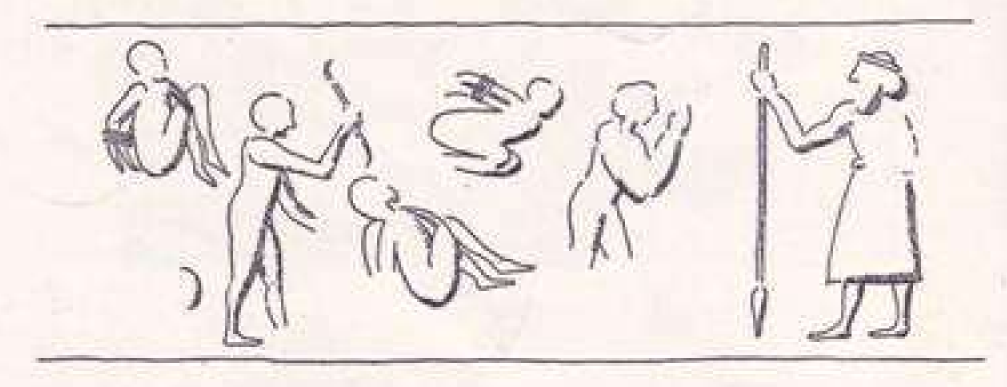
غدا واضحاً . خلال المرحلة الأولى من عصر فجر التاريخ (الطبقات ٦ - ٤ في الوركاء) ، مرة اخرى في ميدان النقش على الاختام ان يعثر المرء على تطور غير منقطع . ذلك ان شكلا جديدا من الأختام قد تم ابتداعه لغرض لم يكن من اليسير تفسيره . فالختم الاسطواني عبارة عن اسطوانة حجرية يوفر سطحها الخارجي مساحة للنقش ، اوسع بشكل ملموس ، من الختم المنبسط . وتكون مساحة الصورة فيه عبارة عن شريط يعود فيلتقي مع بدايته ، وحين يدحرج على الطين ينتج افريزاً متصلاً . وسواء كان هذا الشكل من الاختام قد حصل بطريقة الصدفة أم انه اخترع عن وعي ، فمنذ البداية ينعكس الصفة السومرية الى حد كبير ، وظل على الدوام الطابع المميز للحضارة السومرية وبالطريقة التي لا توازيها سوى الكتابة المسمارية . والأختام الاسطوانية التي نجهل سبب ظهورها والتي حققت تطورا متكاملا لنفسها ، اعطتنا باستمرار اعدادا هائلة من المواضيع المصورة باحجام ذات مساحة صغيرة وكبيرة في الشرق الأدنى القديم ما يستطيع المرء ان يعتبر ذلك بانه المبدأ المميز للتركيب الأساسي في الفن السومري وقد تكون مدينة بأصولها الى موقف من الحياة عميق الجذور حقا . ليست لدينا سوى امثلة قليلة (٢٥) من الاختام الاسطوانية التي يرتقي زمنها الى عصر الطبقات السادسة - الرابعة في الوركاء . لكن لدينا عدداً كبيراً من سدادات الجرار الفخارية مصنوعة من الطين وهي تحمل طبعات الاختام الاسطوانية . على ان المواضيع التصويرية الممثلة على هذه المادة كانت متنوعة جداً . فهي تشتمل على مواضيع معينة منحت في الشرق الأدنى القديم قيمة ثابتة والحاحا عددا (الالواح أ ٢٥ ل ١ - ٢) كالمواكب الدينية ، ومناظر تقديم القرابين ، والمعارك ، ومناظر الصيد . لكننا من الناحية الاخرى نجد ايضا صيغا تميز عصر فجر التاريخ حسب ، لم تستمر اطلاقا ، او لمدة طويلة ، في العصور المتأخرة . مثال ذلك الحيوانات البرية في ريف مكشوف ، أو حيوانات ومخلوقات مركبة بشكل



١

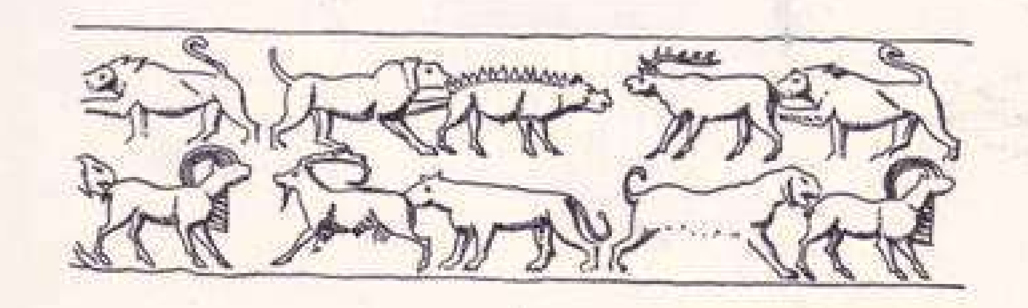


٢



٣

الألواح ل. ١ - ٣ أختام اسطوانية من عصر الوركاء السادس - الرابع .



١

لوح أ. ـ ١ ختم اسطواني من عصر الوركاء السادس ـ الرابع.



٢

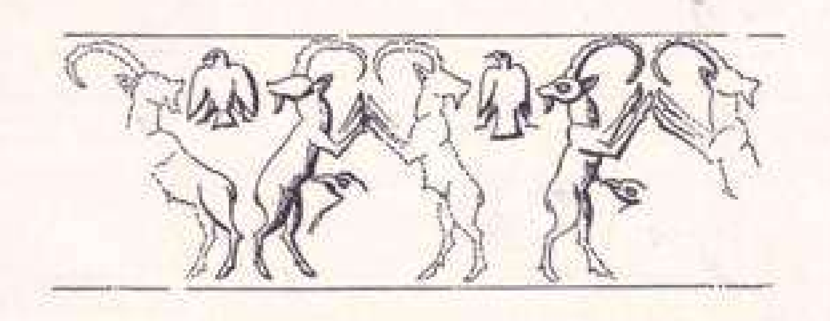
اللوح أ. ـ ٢ ختم اسطواني من عصري الوركاء السادس ـ الرابع وجمدة نصر

رمزي . ذلك لان الموضوع يصور بجلاء عظيم ، الاهمية الاساسية للقيادة التي يؤديها السومريون لآلهتهم ولحكامهم باعتباره قائد حرب وكاهن أعظم . وعلاوة على ذلك فان الحيوانات الوحشية والداجنة تحتل ايضا مكانة مهمة كعناصر ورموز للقوى التي تعزز حياة الانسان أو تهددها . وقد تشترك في بعض الاحيان ايضا في مخلوقات مركبة من امثال النسر الذي له رأس اسد ، أو التنين الذي يشبه الافعى (لوح أ ١) ولا يظهر القطيع في تشكيلة منسقة متراصفة مع رمز إنين الا بصفة استثنائية ، وهو يشير الى العصر التالي ، اي عصر جمدة نصر .

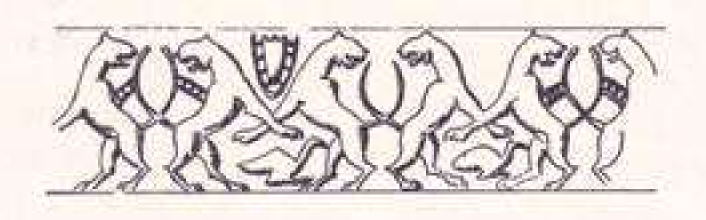
ومن المستحيل (٢٧) ان نكتشف اي فرق في الشكل بين طبعات الاختام من فترتي عصر الطبقات السادسة - الرابعة في الوركاء مثلما يستطيع المرء ان يجد ذلك في فن العمارة في هذا العصر حتى وان كانت صور الحيوانات في المواضيع الرمزية قد تم اكتشافها على نطاق واسع في القسم الاخير من الطبقة الرابعة .

ولم يشترك النزوع الى الطبيعة والتجريد الرمزي في الموضوعات حسب بل انهما راحا منذ البداية يوطدان طابع الفن السومري في الصور المفردة وفي تركيب الاشكال ايضا . فهاتان الصفتان الاساسيتان للفن التصويري برمته ، كانتا تتصارعان ، الى حد ما ، مع روحية فنان الشرق الادنى وعلى مر العصور . ومع ذلك فان الصراع لم يتوقف مرة واحدة وبصفة مستمرة كما حدث ذلك مثلا في الفن المصري أو الفن البيزنطي مرة اخرى . أو بالاحرى ان هاتين الصفتين تشترطان سمة العصور المختلفة للفن عن طريق التغير المستمر للعلاقة احداهما بالاخرى : ففي بعض الاحيان تجابهان احداهما الاخرى وجها لوجه في قطعة واحدة ، وفي احيان اخرى تهدد الرمزية بان تحل محل الطبيعية ، أو ان ينتصر الفن التصويري على اي شكل من اشكال الفن التجريدي . وهنا نجد منذ البداية

ان العوامل الاساسية للفن لم تكن لها قوى متساوية في التأثير . والواقع ان هناك سلسلة من طبعات الاختام التي تظهر فيها ، وبشكل خاص ، صور واقعية ، وترتيبات غير واقعية من الحيوانات والمخلوقات المركبة (لوح أ ٢ ، م ١ - ٢) يعود تاريخها الى عصر معبد الحجر الكلسي (٢٨) وتظل موجودة بشكل متزايد حتى العصر التالي، اي عصر جمدة نصر (٢٩). وعلى الرغم من هذا فان الانطباع الرئيس الذي نحصل عليه من الفن الشكلي لهذا العصر الخلاق هو انه يعد واحدا من الفنون الطبيعية ، ذات الروحية القوية والتي لم يكن ازاءها العالم الدنيوي ، المميز عن العالم الديني الذي هو عالم ما وراء الطبيعة ، قد وجد فعلا . وحتى في هذه الحالات التي كان فيها النحات يركب مجموعات رمزية صافية من الرسوم الحيوانية ذات الاهمية الرمزية ، فان الرسوم المفردة للاشكال الحيوانية ما تزال مطابقة للطبيعة . ذلك ان النحات كان يستطيع ان يتطلع بشكل ملموس نحو اشكال مجسمة ومضادة قريبة من الطبيعة حتى عندما كان ، في الواقع ، ينقش كائنات خرافية ، اذ ان العناصر التي تتألف منها كانت تلاحظ باهتمام غير اعتيادي (٣٠) . وعلى هذا فلا بد من ان يكون نفس النحاتين قد نقشوا مجموعات من الحيوانات في حركة وترتيب طبيعيين ، واحيانا اخرى في صفة ترتيب رمزي ومجرد ، فالوعل المنقوش على احد الاختام (CVB ٢ الشكل ٣٠) لا يمتاز عن ذلك الموجود في طبعة الختم (UVB ٥ لوح ٢٦ أ) اما مدى الدرجة السامية من الحرية والتناسق التي انجزها النحاتون من هذا العصر العظيم في انتاج الاشكال الحيوانية ، فانه يشاهد على قطعة سدادة جرة كبيرة مزخرفة بنقش يتألف من شريطين (٣١) . ويضم الختم الاسطواني الكامل المحفوظ في المتحف البريطاني (٣٢) موضوعا مماثلا جدا . لكننا نجد في هذه الحالة ان العلامات القوية التي تركت بعمل المثقب



١

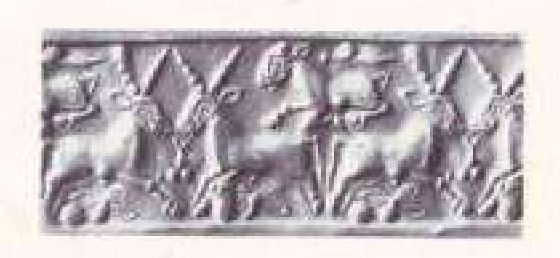


٢

اللوحة ٥ : ١ - ٢ طبعتا ختمين اسطوانيين من عصر الوركاء السادس - الرابع مرحلة اسدوكة - سوكرة .



١



٣

اللوحة أ، ١، ٣ ختمان اسطوانيان من عصري الوركاء الطبقة الرابع وجمدة نصر

تعين المرء على تقييم المهارة الفائقة في القطعة السابقة .

وهنالك امثلة قليلة من المشاهد التي يظهر فيها امير ، وكهنة ، ومحاربون ، واسرى ، توفر دليلا على ان في الامكان ممارسة التصوير البشري في الفن المتطور لهذا العصر ونجاح تام ايضا (٣٣) . وهنا وفي حين نرى نجد ان الفنان قد ابرز نجاح معرفته بملامح الوجه . ذلك لاننا نجد هنا تركيب الصورة ، اي ترتيب الفراغ في الرسوم الفردية ضمن اطار الصورة ، متحررا من كل تصميم مجرد . على خلاف الصور ذات الطراز الرمزي .
اما ما اذا كان نحت الحجر يؤلف الفرع الوحيد من الفن ذي البعدين خلال عصر الطبقات ٦ ـ ٤ في الوركاء ام ان هنالك وسائل اخرى ، فان هذا لم يتقرر بعد . ومع ذلك فالواقع ان الفن ذا البعدين الذي بقي من هذا العصر كان من صنع فناني الاختام وان وركاء هي الوركاء عاصمة الحضارة السومرية العظيمة .

يسهم هذا العصر من ناحية اخرى في النمو الطبيعي للفن منذ بداية نموه في العصر السابق وعبر كل انواع التوسع والتي لمختلف اصناف الفن والاساليب . ولكن من ناحية اخرى ، وكما ظهر ذلك في فن العمارة في ذلك العصر ، فقد انتج سمات غريبة تماما كانت تدفع اول الامر الى حركة تراجع أو انحطاط . لكنها غدت ذات اهمية حاسمة لمستقبل الفن السومري . ففي هذه الحالة كان تفهم مسرى الفن عن طريق المشاهدة الشكلية المجردة اكثر صعوبة من المعتاد . وهنا يعني ان فهما للصيغة الناتجة عما تحتويه تصاميمه وما تعبر عنه هذه التصاميم من تطلعات نحو الحياة يبدو صعبا وفهما غير متكامل

١ ـ أسلوب الطبقة الرابعة في الوركاء .

(ب) عصر جمدة نصر .

سميت المرحلة الثانية من عصر فجر التاريخ في بلاد سومر ، باسم عصر جمدة نصر (٣٤) ، بالنسبة الى اسم موقع صغير في ضواحي كيش وبابل . واذا ما تحدثنا بدقة ، فانه يوازي عصر بناء الطبقة الثالثة (ب) في الوركاء (٣٥) ، اذا ما اعتمد المرء على اسلوب الكتابة على الرقم الطينية لعصر جمدة نصر . وتمثل الطبقتان الثالثة والثانية في موقع الوركاء عصر جمدة نصر اذا ما نظرنا الى الموضوع من زاوية اوسع .

تؤلف الاعمال الفنية من عصر جمدة نصر والتي تطورت الى مدى ابعد في المحتوى بالنسبة لعصر الوركاء في فترة الطبقة الرابعة ، ذروة الانجاز الفني في عصر فجر التاريخ وتعيننا على ان نضفي على الحضارة العظيمة في ذلك العصر ، حياة ملموسة . فقد استمرت الوركاء كمركز للحضارة السومرية وامتد تأثيرها في ذات الوقت الى جميع انحاء الشرق الأدنى حتى الى وادي النيل (٣٦) .
ويظهر في الوقت ذاته ان فروعا جديدة للفن قد بدأت بالتطور . ذلك لان الرسوم الثلاثة (العالية منها والواطئة) قد شرع باستعمالها بدقة في زخرفة الاواني الحجرية التي كان السطح الخارجي منها ، وهو مثل سطح الختم

الاسطواني ، قد هيأ للنحات السومري فرصة لان يبتكر افريزا مصورا متصلا . وفي الوقت ذاته ظهرت أول مسلة مزينة بالرسوم النائتة والتي صارت نموذجا فيما بعد ، وهكذا بدأ النحت المجسم ، والذي كان يمثل موضوعات حيوانية بصفة رئيسة وان كان يضم موضوعات بشرية احيانا ، ظهور الخرز الذي كان شائعا في عصر جمدة نصر ، أو ظهور الختم الذي يشبه الخرز . ومع ذلك فان موضوعا آخر لفن النحت المجسم كان يتمثل في الوعاء الذي يكون رسمه على شكل حيوان . ذلك ان مختلف اعضاء الجسم كانت تجمع من مواد مختلفة حجرية ام معدنية وقد ظهر ذلك في بعض الاعمال الفنية ذات الاهمية العظمى لمختلف فروع الفن السومري . وقد ظهرت الرسوم الجدارية والتلوين على الفخار في الاصل بمثابة تقليد وكبديل لفنون اخرى ذات كلفة عالية . وتتنوع المنحوتات النائتة من المنحوتات النائتة المنخفضة الى المنحوتات النائتة المبالغ في نتوها ، حتى الى المدى الذي تكون فيه بعض اجزائها تماثيل مجسمة تبرز من الارضية بدرجة متفاوتة . وهي واضحة وباعداد كبيرة في الاواني الحجرية أو كسر هذه الاواني الحجرية ، كالطاسات والجرار الصغيرة والاواني الاسطوانية الطويلة التي تستعمل في خزن القوت .

وكانت مساند وركائز الاواني الصغيرة الحجم تبيا متناثة الصنع في صفة مجموعات منحوتة . وبعض هذه الاواني مزين برسوم نائتة عالية مبالغ فيها . وتبرز بشكل غريب وتطغى على الموضوع كله . وكما هو الامر في فن العمارة فان هذه الاواني تكشف لنا مظهرا من السمة السومرية التي لا تكون لمراكز الثقل في تركيبها اية قيمة . فالنقوش المجسمة لم تستعمل هنا مثلما استعملت من قبل الاغريق للتأكيد على تركيب احد الاوعية ، وانما في الاحرى ككساء زخرفي . وان اهميتها (٣٧) تعود بلا شك الى الطقوس الدينية التي كانت تستعمل فيها مثل هذه الاواني القيمة (اللوحان ١٥ و ١٦) . وفي مواضيع هذه المنحوتات المجسمة والبارزة التي تزين الاواني النذرية ، استعملت الحيوانات الاليفة (الثور والغنم) والحيوانات المفترسة (الاسد والعقاب) اما بصورة منفردة ، أو بشكل صفوف ، أو باشكال متصارعة . ويضاف في بعض الاحيان الى هذه الرسوم بطل عار بمثابة حارس للحيوانات الداجنة من الحيوانات المفترسة . واسلوب هذه الرسوم هو ذات الاسلوب الذي رأيناه في النقش على الاختام الاسطوانية في عصر الطبقة الرابعة في الوركاء ، ولم يزد عليه سوى تكوير اشكال الجسم بصفة واضحة الى درجة من التجسيم غير المتناسب . وغالبا ما يجري حفرها بطريقة فجة وبلا مبالاة . ويبدا الاسد وعقابه مثال على ذلك . ومهما يكن ذلك فان هذا لا يراد به نكران حيوية الصور ، وتركيب هذه الاعمال الفنية المبكرة . فنظرا لوجود حيوية داخلية متألقة ، فان في مستطاعنا ان نتغاضى عن الترتيب المجرد والجامد غالبا للرسوم التي تدخل في مجموعات متسقة اسطوريا .

وهناك انطباع مغاير تماما نقله الينا اثنان من الرخام بعد مهشمين وجدنا سالمتين وقد زخرف السطح الخارجي لكل منهما بافاريز واسعة . واحداهما على شكل خابية (٣٨) (اللوحان ١٧ و ١٨) والثانية مزهرية طويلة من المرمر اشبه بالقدح (٣٩) (اللوح ١٩) وكلاهما من الوركاء . وعلى الرغم من الاهمية الخاصة المتعلقة بالموضوع المصور على هاتين الآنيتين ، فان المنحوتات النائتة المحفورة عليهما تبدو اقل اهمية في ترتيبها بالنسبة الى بنية الآنية ذاتها ، بل انها في الواقع تؤكد شكلها الخاص .

ومع ذلك فعلى الاناء الطويل الذي بشكل مزهرية اسطوانية تقريبا ، نرى الصفوف الثلاثة من الافاريز بعلو





اللوحان ١٥ ـ ١٦ اناء شرب من السيراميك مزين باشكال من النحت النافر . الارتفاع ١٦ سم . متحف الدولة في برلين .



اللوحان ١٧ ـ ١٨ غاية من الرخام مزينة بنحوت نافرة . من الوركاء الطول ١٠٣ سم . متحف الدولة في برلين والمتحف البريطاني بلندن .

أحدها الآخر، مع الأشـرطة الثلاثة الضيقة التي تفصل بينها، وتبرز القاعدة، والحافة في القسم المركزي من الاناء. وتدور سلسلة الصور حول الاناء. اما بالنسبة الى الاناء الآخر والذي يشبه الحالية فان الأشرطة الضيقـة تؤطر الجوانب العريضة والضيقة منه.

ويشير تركيب الصورة، وهو ذو نسـق متناظر تماما داخل نطاق الأطار المحيط بها، الى تجريد رمزي لتصور ديني يجب ان يكون له ارتباط بعبادة الآلهة إنانا في الوركاء. ويأخذ الشعار الرمزي المصنوع من حزمة قصب (مشدودة بحلقات) مكانا مهما في الصورة. وهذا الشعار، كما نعلم، كان يمثل القـديم صـورة للعلامة المسمارية الخاصة بالآلهة إنانا. ذلك ان القطيع المقدس من المواشي وذوات اللبدات (الكبش، والنعجة، والحمل) قد رتب بشكل متناظر مزدوج حول كوخ من القصب متوج من ناحيتي اليمين واليسار بشعار الآلهة. وعلى الجوانب الضيقة من الحالية حزمتان مدورتان تشتركان مع حملين وزهرتين ذواتي ثمانية فصوص. ومع ذلك فان الشكلية المجردة قد اقتصرت على موضوع الصورة تماما مثلما هـو الأمر بالنسبة الى المناظر الأسطورية في فن الأختام الاسطوانية من العصر السابق، في حين كانت تظهر رسوم الحيوانات ذاتها بصفة واقعية ومتكاملة. ففي تاريخ الفن تمثل هذه الحالية بنقوشها النافرة اعظم مثال كامل لشيء سـبق لنا ان شاهدناه، مبدئيا، في المناظـر الأسطورية على الأختام الأسطوانية من عصر الطبقة الرابعة في الوركاء: أي الصور الفردية الطبيعية داخـل تركيب تجريدي. وبطريقة أكثر روعة يحقق النحت النافر على اناء الوركاء النذري (٤٠) (لوح ١٩، الشكل ٩)، هدف الاتجاه الآخر في الفن والذي سبق ان لوحظ في المناظر الروائية ذات التركيب الحر في المنحوتات الحجرية من عصـر الطبقة الرابعة في الوركاء (انظر ما سبق)، اي في مناظر المعارك والمواكب



اللوح ١٩ اناء نذري من الرخام مزين بمنحوتات نافرة، من الوركاء. الارتفاع ١٠٥ سم. المتحف العراقي، بغداد.



اللوح ٢٠ تفاصيل من الافريز الاعلى على الاناء النذري من الوركاء.



الشكل ٨ اناء من الرخام من الوركاء.



اللوح ٢١ تفاصيل من الافريز الاعلى على الاناء النذري من الوركاء.

الدينية (الألواح ١ ـ ٣) . وليس من شك في ان الافاريز الثلاثة الموضوعة احدها فوق الاخر تمثل جزءاً من ذات الموضوع ، وهو صورة شاملة لموكب ديني باستعراض طويل لشخوص يقدمون القرابين والحيوانات منذورة . وقائد هذا الموكب رجل عرف مظهره بعد ان اعيد تركيبه من الآثار الباقية ، ومن المشاهد الأخرى المتاثرة . وهو يرتدي لباساً مصنوعاً من نسيج شفاف مشبك ويصحبه مساعدان احدهما يحمل سلة فاكهة والاخر حزمة ملابس كبيرة (لوح ٢٠) . وعلى الافريز الأوسط عدد كبير من الخدم العراة يسيرون في الموكب وهسم يحملون السلال والاباريق والجرار النذرية التي تحوي الفاكهة والمشروبات . وتحت هذه يمر موكب الاغنام النذورة ومن تحتها منظر يرمز الى منبع الحياة كلها وهو عبارة عن صف من سنابل الشعير وفسائل النخيل وكأنها فوق صفحة من الماء . ويستقبل هذا الموكب كله امرأة برداء ولها لمة كثيفة من الشعر ولباس رأس مدبب ذي قرون (لوح ٢١) وهي

تقف امام رابتين من حزم دائرية من القصب المشدود، عند مدخل احد المعابد أو المخازن التي وجدت فيه مسبقا اواني مختلفة فيها هدايا. وتوجد بين هذه اواني على اشكال حيوانات كاملة ، اسد ومعزة ، وكذلك دكة مدرجة لها حزم من القصب، ونحجة على كل من جانبيها وعلى الدكة شكلان بشريان يقفان لاداء الصلاة وتقديم القرابين. وليس هناك مجال للشك الآن في معرفة المعنى الحقيقي لهذا المشهد المركب. ذلك ان الالهة إنن نفسها أو بديلتها ، وهي كاهنة عظمى ، تستقبل عريسها في رأس السنة للاحتفال بالزواج المقدس (٤١) وهذا العريس ، الذي عرف من مصادر مكتوبة متأخرة ، هو الملك النصف الأسطوري دموزي DUMUZI ملك الوركاء او تموز كما يسميه الساميون ، وهو راعي دون شك (٤٢) . ففي هذا الشكل واحد واحداً من العناصر الجوهرية والاساسية للحضارة السومرية التي بدأت في الوركاء مدينة إنن . فالحياة ، اي الحياة الأزلية المتمثلة في نمو واضمحلال في شخصية الالهة ، هي بلا شك الحياة التي رمز اليها بالملك دموزي وهذا هو المبدأ المزدوج الذي كان يسود الكون ، عالم الآلهة ، وكذلك المجتمع البشري الذي يوحده دموزي ، اي الكائنات البشرية الفردية وكذلك الحيوانية والنباتية ، واخيرا الجبال والمياه .

ولعل من العسير ان نقرر ما اذا كان هذا الافريز قد قصد به ان يمثل حادثاً اسطورياً ، اي حادثة حياة الآلهة إنن وعشيقها ويكون مثل هذا ممكنا اذا كان لباس الرأس الذي كانت تلبسه المرأة الرئيسة ذا قرون حقاً ذلك لان هذا اللباس سيصبح اول تاج الهي لم انه كان يقصد به ان يمثل احتفالا دينيا على غرار ما يقع في كل رأس سنة تقليداً للاسطورة .

ومع ذلك فاننا قد نقترب من الحقيقة اذا ما تجنبنا بساطة هذا التمييز الحاد بين الأسطورة والواقع . ذلك لان عالم فجر التاريخ في بلاد سومر والذي بلغ نضجه في الوركاء ، كان في الواقع ، في كل الاتجاهات ـ الاجتماعية السياسية وكذلك الدينية والفنية ـ يمثل وحدة عالم الآلهة المقدس وعالم الانسان الدنيوي ، العالم الحقيقي والخرافي عالم الطبيعة والتجريد ؛ بل انه كان بمعنى آخر يمثل العصر الذهبي الذي كانت فيه حياة الآلهة وحياة البشر ما تزال متداخلة . ذلك ان الانسان لم يكن آنذاك قد اصبح فرداً منفصلا عن مجتمعه ، اذ كانت له ـ من طريق امرائه ـ علاقة متينة تربطه بالآلهة ، وقد شارك نفسه وبطريقة ما ، في الحياة الأزلية ذاتها (٤٣) . فهو لم يكن قد وعى وجوده كفرد بعد . ولم يكن بعد يستشعر ـ كما سيفعل ذلك مؤخرا ـ الخوف من الفناء . فهو ما يزال يعيش اشبه بالحيوانات والنباتات ، وبالحياة الازلية للطبيعة وقواها الخفية . وهذا الموقف من الحياة قد مهد السبيل امام تنظيم مدينة المعبد السومرية اتبوز ، من بين المجتمعات الفلاحية وقرى ما قبل التاريخ الزراعية ، في مجموعة سعيدة وربما فريدة ايضا .

ويكون ذات الموقف واضحا في افضل الاعمال الفنية في هذا العصر . ولذلك يعتبر الاناء النذري دون ريب ، واحدا من هذه الاعمال .

واذا ما تتبعنا القانون الطبيعي ابتداء من اعطاء صفات الحياة للنباتات النامية والحيوانات المدجنة والرجال الذين يحصدون الزرع مع الملك الذي يتزعمهم كوسيط للالهة ، نجد ان النحات ـ وبدون تقيد شديد ـ قد حول الاشكال القريبة لشخوصه وحيواناته الى صورة عضوية مركبة يشار فيها الى السلطة الكهنوتية في الكون بحجم نسبي للرسوم ليس الا . ذلك ان عالمه قد انقسم الى ثلاثة اقسام : الماء في القعر ، والنباتات والحيوانات والبشر في الوسط ، والملك

مع الالهة في القمة .

والمبدأ التجريدي في تركيب الصورة الذي استخدم في هذا العمل يتألف ببساطة من ترتيب بسيط لصفوف في تكرار ايقاعي . اما الافريز ، كفراغ تصوري ، فقد برز من سطح الاناء بشكل اشرطة عريضة تؤطره من اعلى ومن اسفل .

فاذا كان الرسم الرئيسي للمرأة التي لها غطاء رأس ذو قرون يمثل الالهة نفسها في الواقع ، فانها اذن تظهر لاول مرة في صيغة بشرية خالصة امام شعاريها المكون من حزمتين من القصب وتلك هما رمزاها المجردان .

وبهذه الوسيلة بدأ ايضا تمثيل الالوهية ، بشكل بشري في هذه الفترة عصر فجر التاريخ ، وهو حدث ذو اهمية عظمى بالنسبة الى فن الشرق الادنى . واكثر من ذلك فان هذا النوع من التجسيم يعقب ، بشكل طبيعي ، الموقف الخاص من الحياة الذي ظهر خلال هذا العصر والذي تم توضيحه فيما سبق .

ولقد مر نحات الحجر في عصر جمدة نصر ، وصانع الاختام الاسطوانية ، بمراحل التطور ذاتهما بالنسبة الى الموضوع والاسلوب ، الذي سبق لنا ان شاهدناه في تطور فن النحت الناتئ . وبالنسبة اليه ايضا كان الراعي الملكي والصياد دموزي ، وكذلك القطعان المقدسة والحظائر ، تؤلف مرة اخرى الموضوعات الرئيسة لفنه (اللوحان أ،٤،٦) .

ومن المفيد هنا ان نقارن ختمين اسطوانيين بموضوع واحد ولكن ترتيب صورهما مختلف . وهذان الختمان محفوظان في لندن (٤٤) وفي برلين (٤٥) (اللوحان أ ـ ٥ ، ب ـ ١) ففي كليهما توجد صورة تبين الحاكم في رداء مشبك وهو يطعم شاة إنن المقدسة التي يمكن التدليل عليها بواسطة حزمتي القصب اللتين تمثلانها . والختم المحفوظ في المتحف البريطاني يعطي مشهدا اسطوريا وشعاريا





اللوح أ ـ ٤ ، ٥ ، ٦ : اختام اسطوانية من عصري الوركاء السادس ـ الرابع وجمدة نصر .

في ذات الوقت . فالحاكم يدنو من شاتين ويمسك في ابهاميهما بكلتي يديه غصنا عليه زهرة ذات ثمانية فصوص . وهناك شاتان اخريان تظهران ثانية بين حزمتي قصب الآلهة ، وهما تدنوان من الملك .

اما الختم الثاني فيضم ذات العناصر التصويرية : الملك ايضا في رداء مشبك (٤٦) واغصان ذات ازهار وشاة إزاء ذات البذرة ، وحزمة القصب الدالة عليها ، لكنها الآن مرتبة بطريقة اخرى متراصة وذات تركيب متناظر ، ولم يعد يوحي بطقس ديني أو موضوع خرافي . وانما في هذه المرة امتزج الرجل والشجرة شكليا بطريقة تستطيع ان تميز فيها روح الخضرة المتجسدة ، حيث يرى دموزي هنا وهو يمنح الحياة للقطيع المقدس . ومرة اخرى هنا انجز الفن في حركة باتجاه الرمز وان كانت ذات نزوع طبيعي كامل للرسوم الفردية ، وذلك عن طريق استعمال التركيب المجرد وحده .

وبجانب الرسوم الناتئة على الاواني ، فان الشرق الادنى مدين ايضا الى عصر فجر التاريخ بالمسلات المزينة برسوم ناتئة ، اي بمكتلة حجرية ساحرة قائمة استخدمت اول الامر لنشر الاخبار في صيغة تصويرية ، ومن ثم لنشر اعمال الملك كتابة ايضا .

ولقد عثر على واحدة من هذه المسلات المصنوعة من قطعة من حجر المشاز (البازلت) (٤٧) في الوركاء ، يبلغ ارتفاعها ٨٠ سم وعرضها زهاء ٦٠ سم (اللوح ١٤) . ولم يصقل سوى وجهها الأساسي قليلا ، وذلك لتهيئة سطح لنحت ناتئ . ولم يتم توزيع قطع النحت الناتئة على هذا الوجه بحرية ، لكنها كانت تؤلف عملا غير منتظم . ومع ان السطح المنحوت قد تمت تسويته الا انه لم يكن محددا باطار من جوانبه . وهناك منظران يبدوان على المسلة يبدو فيهما الملك ـ الذي يمكن تشخيصه من تاجه وشعره المستعار ولحيته ـ وهو يصارع اسداً في احدى الصورتين برمح ، وبقوس وسهم في الصورة الثانية

وقد حفر المنظران بشكل يعلو احدهما الآخر ولا يفصل بينهما شريط حتى ولا خط ارضية . ترى الى اي مدى ابتعدنا هنا عن النتاجات الفنية التجريدية أو الروائية المثالية التي وصفناها فيما سبق ؟ . فكتلة الحجر السحرية ذاتها والتي نقش النقش عليها ، لم تكن بعد قد انقطعت في اي شكل من الاشكال لان الصورة المنحوتة على سطح مستو كصيغة مجردة للتعبير عن فكرة الزمان والمكان ، التي وقعت فيهما الحوادث المنقوشة ، اي ان هذا المفهوم لم يظفر به بعد . ذلك لان الاشكال تظهر في غمار الزمان والمكان على وجه هذه الكتلة الحجرية . والتركيب التصويري في هذا النتاج ذو مستوى بدائي اكثر مما شاهدناه على الاواني او على الاختام الاسطوانية . وقد نقول بايجاز ان النحت الناتئ من عصر جمدة نصر والذي حمل تقاليد عصر الطبقة الرابعة في الوركاء الى آفاق جديدة حقا من الفن ، قد استمر يصور الاشكال الفردية للانسان والحيوان بنفس الطريقة التي تحاكي الطبيعة ، لكنه اوجد حلولا مثالية لمشكلة استعمال سطح الصورة كمادة مساوية للزمان والمكان ، وكذلك لترتيب الاشكال في داخلها .

وهذه الحلول تتطابق مع مراحل مختلفة من التطور ، وقد وجدت جنبا الى جنب خلال ذات العصر . فقد كان من الملاحظ قبلا في بعض الاواني الحجرية المزينة بمنحوتات ناتئة ، ان النحات في عصر جمدة نصر كان يشعر بالحاجة للانتقال من الرسم الناتئ الى النحت المجسم . ذلك ان الرسم الناتئ قد برز الى المدى الذي اصبح يظهر فيه منفصلا تقريبا عن ارضية الصورة . ويبدو ان مثل هذا قد حدث بالنسبة لبعض الرسوم الجدارية الناتئة (٤٨) في اواخر عصر الطبقة الثالثة في الوركاء ، ومن بينها بعض النماذج الشهيرة لفن الحيوان المجسم الذي لم يكن قد وجد من قبل مما تم اكتشافه . فالحيوانات ترى وهي مضطجعة باجسامها الممتدة على امتداد الجدار ، لكن رؤوسها تبرز باتجاه زاوية قائمة في الوقت الذي كانت فيه

اجسام هذه الحيوانات مزينة بخطوط محززة توضح الجلد . ورؤوس الكباش بصفة خاصة تشاهد في رسم ناتيء جداً بشكل مجسم وواضح وبتفاصيل مميزة وبنحت بارز . على ان فحص الناظر في القرون يزيد كثيرا من التصور بشأن الحياة الحقيقية والذي يجعل المرء يحس بوجود تفهم بعيد المدى للطبيعة الجوهرية لهذه الحيوانات المقدسة لدى النحاتين في ذلك العصر .

وهناك رأس كبش اخر (٤٩) هو على اكثر احتمال لحيوان مضطجع استخدم بمثابة جزء من آنية . يعطي انطباعا اقوى عن غموض سحري (اللوحان ٢٢ و ٢٣) . والشيء الخاص في هذه المشابهة الرائعة بين الحيوانات الداجنة التي كانت مع الماء والنباتات النافعة تؤلف الدعم الرئيس لوجودها ، ان وجد السومريون في عصر قبل التاريخ وسيلة مسرة بصفة خاصة للتعبير عن موقفهم من الحياة . ولذلك لم تكن هذه الحيوانات والنباتات عناصر مادية للطبيعة حسب بل كانت ايضا رموزا لمفاهيم علوية . وكان هذا ايضا ، وعلى اكثر احتمال ، هو السبب الذي استعملت فيه صورة الحيوان وشكله في عدد كبير جدا من التمائم ، كالدلايات المصنوعة على اشكال الحيوانات الداجنة ، وعلى اشكال خصوصها من الحيوانات المفترسة ، وكذلك الحيوانات التي تمتلك معدلا كبيرا وسريعا من التكاثر كالضفادع والأسماك ، واخيرا المخلوقات المركبة والتي تجمع قوة حيوانين (٥٠) (لوح ب ٢) . فهذه الخرز التي نحتت بشكل مجسم ذات علاقة بالختم المسطح وكذلك بالختم الاسطواني ، اشارة الى ان الختم الذي لم يكن اول مرة سوى علامة شعار للفرد على اكثر احتمال ، سرعان ما تحول الى وسائل سحرية للحماية . لقد شغلت رسوم التميمة الحيوانية طويلا من وسطها وكانت تحمل بصفة عامة علامات ساذجة على النصف المسطح منها صنع باداة للحفر أو بمثقب (٥١) . اما



اللوح ب ـ ٢ الختم اسطوانة وطبعه من عصر جمدة نصر .

على الختم الاسطواني فان حيوانات التميمة تكون على شكل مقبض في النهاية العليا من القضيب المعدني الذي يمر خلال ثقب في الختم أو يصنع خارج الحجر مباشرة (٥٢)

والبعض من هذه الاشكال الدقيقة اهمية خاصة لانها تمثل اقدم الامثلة على النقش الناتيء وعلى المعدن ، اي فن المعدن التشكيلي . ولم يكتشف حتى الآن اي مثال من الفن المعدني التشكيلي بحجم كبير يعود الى عصر قبل التاريخ ، لكن الشيء المؤكد هو ان مثل هذه الاعمال لا بد وان كانت موجودة لانه لم يعد بضعف ، بصفة نظرية ، انتاج السبائك على نطاق واسع ، اكثر من انتاج الخرز الصغيرة من النحاس والفضة (٥٣) . فهذه ايضا يجب ان تكون مصبوبة بصب في مجوف على غرار الطريقة المستعملة في صب الخرز

ليست هناك صفة مميزة للفن السومري اكثر من ولع السومريين بصنع تماثيل من قطع متنوعة مصنوعة من مواد

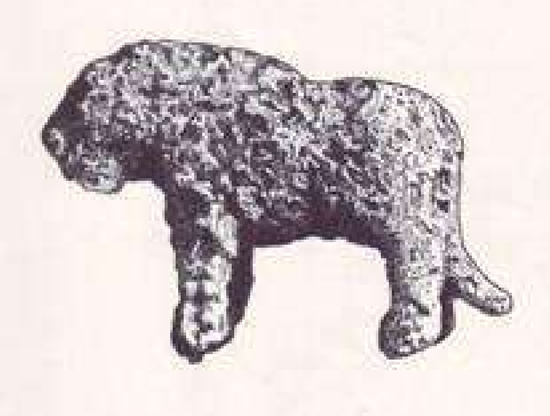


اللوحان ٢٢ ، ٢٣ رأس كبش من حجر كلسي جيري ، من الوركاء . الطول ١٦ر٠ م . متحف الدولة في برلين

مختلفة . وبهذه الطريقة كانوا يحصلون على تباين في اللون . وقد استخدموا ، لهذا الغرض ، احجارا ملونة ولا سيما السوداء والبيضاء منها ، علما بان حجر اللازورد كان مفضلا بدرجة كبيرة . ولم يكن تركيب الحجر مع المعدن كالنحاس (البرنز) وكذلك الفضة والذهب اقل شيوعا .

ولقد ادى ولع السومريين هذا الى ان يصنعوا رسوما ناتئة بشكل افاريز مطعمة . وفي حقل النحت المجسم اتخذ نفس هذا الولع تكفيا بلغ ذروته بعد الف سنة من ذلك الوقت في اليونان ، هو الفن التشكيلي المؤلف عادة من العاج والذهب . وكانت جملة من الاوضاع تحدد هذا المزج بين معادن مختلفة . ذلك لان الزخرفة شبه الفسيفسائية لحلية أو لشكل كانت تتطابق حقا مع طريقة خاصة في التفكير ، اي نظرة تحليلية بدلا من النظرة التركيبية .

ومع ذلك فهناك دافع آخر مساو في قوته يكمن وراء الانتاج الموكب . قد يكون هو حب السومريين للالوان البراقة والتلوين الزاهي . ذلك لان الفرد الجنوبي يحرب تشكيل الاشياء بحدود واضحة والوان متنافرة . ولقد كانت المواضيع المطعمة والتكسيات في الواقع رسوما ملونة . وبالاضافة الى هذا فان استخدام اجزاء من الصدف في تمثال من الحجر ولا سيما في الآذان والقرون والذنب والسيقان كان الى حد ما ناشئا عن صعوبة ، بل في الواقع ، عن استحالة نحت مثل هذه الأجزاء الهشة من الحجر . وعلى هذا فان الناس الذين عاشوا في عصر فجر التاريخ قد عرفوا واستفادوا من الطريقة التي كانت بها المادة تقرر الاسلوب في الفن . والواقع انه لم يكن من باب الصدفة ان نجد تقريبا كل الخروز التي على شكل حيوانات ذات اربع قوائم والتي صنعت من الحجر ، تبرى مضطجعة . اي ان اطرافها قريبة من البدن ، وما عدا ذلك فهناك



الشكل ١٠ : اسد من البرنز من الوركاء .

تمثال برنزي صغير يمثل اسدا عثر عليه في الوركاء كان يقف منتصباً على اطرافه (٥٤) (شكل ١٠) .

لقد كانت المادة التي استخدمها النحات الذي صنع رأس الكبش (اللوحان ٢٢ ، ٢٣) (٥٥) هي التي اجبرته على ان لا يخرج قرونا طويلة من الرأس وانما يتركها كجزء من كتلة الحجر ، في حين كانت القرون الوتدية الناتئة التي صنعت من البرنز (٥٦) تبدو وكأنها برزت بحرية من رؤوس الحيوانات ، وان تلك الرؤوس ، على اكثر احتمال ، قد صنعت من مادة اخرى .

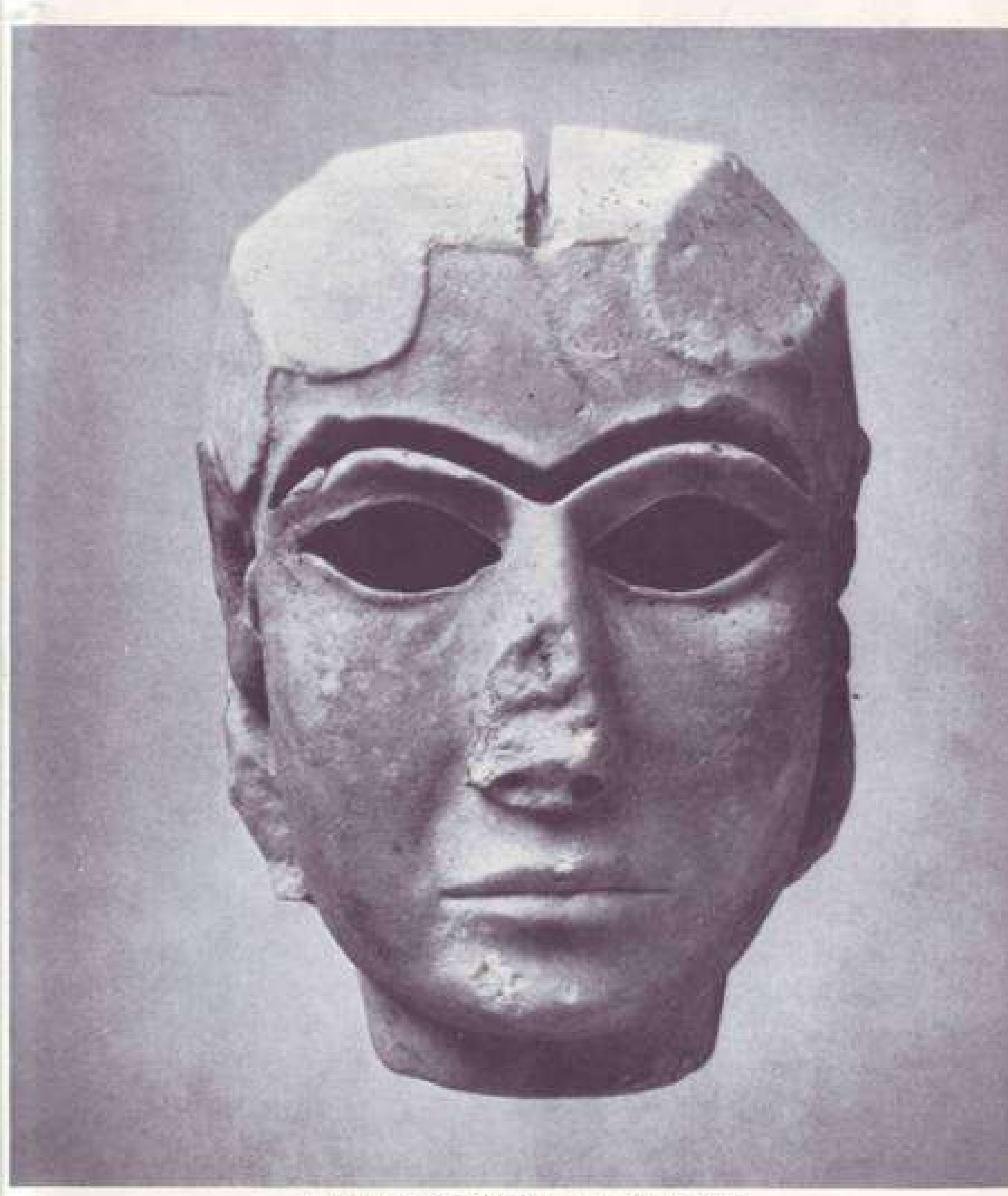


لوح ٣٥ تمثال لحيوان من حجر الكلس مطعم بقطع من الفضة واحجار شبه كريمة . من الوركاء . الطول ٨ سم . المتحف العراقي ببغداد .

ولعل اجمل نموذج لتمثال حيواني مطعم هو تمثال مصنوع من الحجر (٥٧) طوله حوالي ثمانية سنتمترات ، ذو جسم ابيض اللون وقد استدار رأسه بزاوية قائمة . وهو مصنوع من الحجر الكلسي (لوح ٣٥) . ولقد ركبت قطع كبيرة غير منتظمة من حجر ملون آخر في الواح كتف التمثال وفي اطرافه الخلفية . وذلك لكي تشير الى البقع الملونة من الحيوان . وعلى خاصرة الحيوان وظهره وعنقه ، وكذلك ما بين عينيه ، ما تزال تشاهد آثار فجوات لازهار من ذوات الاوراق الخمس والتي كانت على اكثر احتمال قد طعمت باحجار ملونة . ولم يبق اي من اعضاء الجسم النهائية ، كالآذان او القرون او الذيل او السيقان ، عدا ساقين خلفيتين من الفضة صنعت ، مثل بقية الجسم ، بطريقة تحاكي الطبيعة وبشكل ملحوظ .

ولقد كان الغرض من التمثال - اي ما كان النحات يتلهف لانجازه - هو ان يحرره من قيود مادته ، اي الحجر ، وهذا الامر لا يمكن ان يتحقق الا بمساعدة المعدن . ذلك ان معاناة الشكل الكلي لم تمنع السومريين من ابراز التناسب وتفضيله على عدمه . والى هذا الصنف من المنحوتات المركبة المتعددة الالوان تنتمي المنحوتة التي تشبه القناع او وجه امرأة من الرخام . فالقناع مثل العجل الذي تم وصفه الآن ، عثر عليه في الوركاء وفي طبقة تعود الى عصر جمدة نصر ، وهو يمثل بشكل واضح الذروة لكل ما لدينا من فن عصر فجر التاريخ (٥٨) (لوح ٣٦) وهذا التمثال مقارب للحجم الطبيعي تقريبا ومن المحتمل انه اقدم عمل في نحت نحتا مجسما وذو نوعية عالية جدا اطلاقا . فهو ليس بقطعة بالمعنى الاعتيادي ، اي انه ليس قطعة مكسورة من تمثال كامل ، وانما هو جزء من صورة مركبة لامرأة صنع الكثير من اجزائها من مواد متباينة . ولهذا السبب فقد ضاع القسم الخلفي من الرأس ، وبحت جانب المؤخرة مسطحا ، واحدثت فيه ثقوب بالمثقب لانه كان مثبتا باجزاء اخرى . ذلك لان الشعر حدد موقعه ، وحفر على سمت الرأس اخدود عميق اعد لكي يوضع فيه شعر اصطناعي ذهبي . وكان الحاجبان اللذان انعقدا فوق الانف مطعمين اصلا على اكثر احتمال ، بحجر اللازورد ، في حين غرق البؤبؤان المصنوعان من مادة اخرى ، في محجري العينين العميقين اللذين هيئا لهما واحيطا بجفنين صنعا بطريقة رقيقة تماما .

ولقد نحت الرأس من المرمر الجميل كما يشير بذلك الى البشرة شبه الشفافة ، واذا ما تصورنا اضافة الاجزاء الضائعة من الرأس ، فانا ندرك آنذاك التأثير الذي يؤثر في الشيء كله والذي سبق لنا ان جابهناه في تلك الرسوم الثابتة التي ادمجت فيها الصور الفردية الطبيعية تماما ، في نهج متسق على طراز النهج الرمزي . فهنا نجد ان ذات المفارقة في الاسلوب تفصل الجزء العلوي القياسي التقليدي من الرأس ، عن الفم الصارم الذي يشبه الصورة غالبا ، وعن الخطوط الرقيقة التي تفصل بين الانف وزوايا الفم . فهذه الملامح تعكس تعبيرا اشد على شخصية معينة بذاتها . ترى هل ان الصراع بين الواقعية والرمزية ، الذي سبق ان رأيناه في كثير من اعمال الفن التي تعود الى عصر فجر التاريخ ، هو الذي اضفى عليها قيمة ومعنى استثنائيين ؟ .

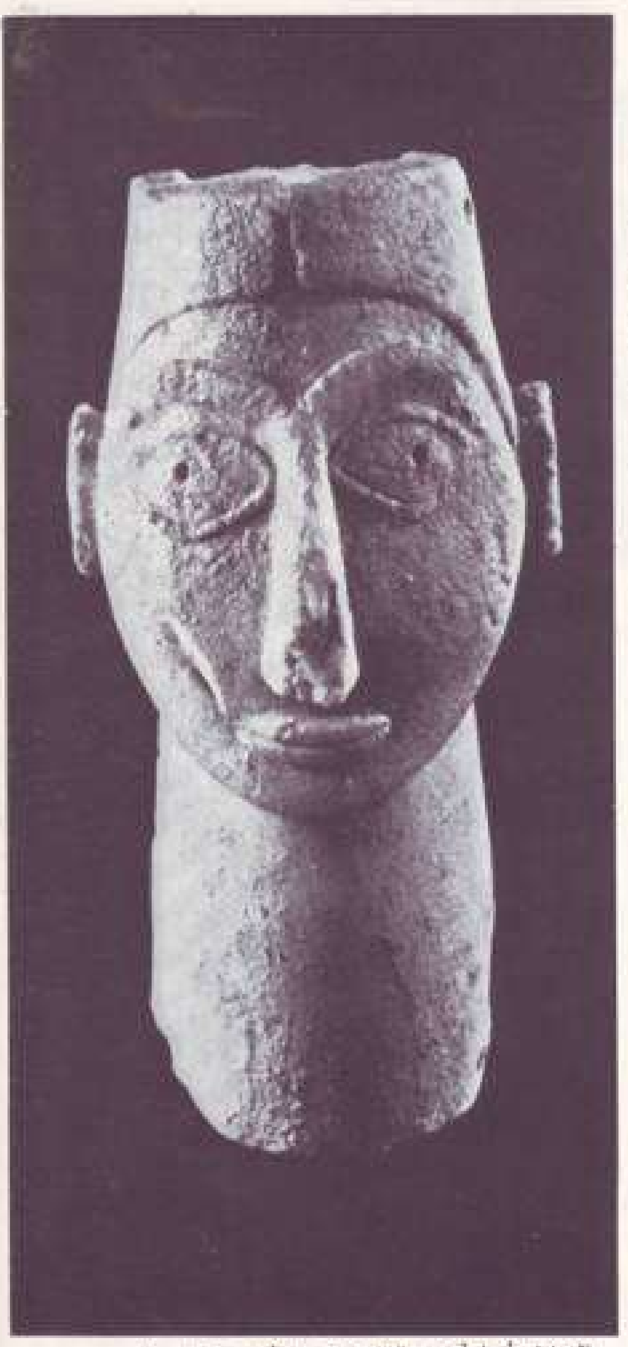


اللوح ٣٦ رأس امرأة من الرخام، من الوركاء. الارتفاع ٢٠ سم. المتحف العراقي ببغداد.

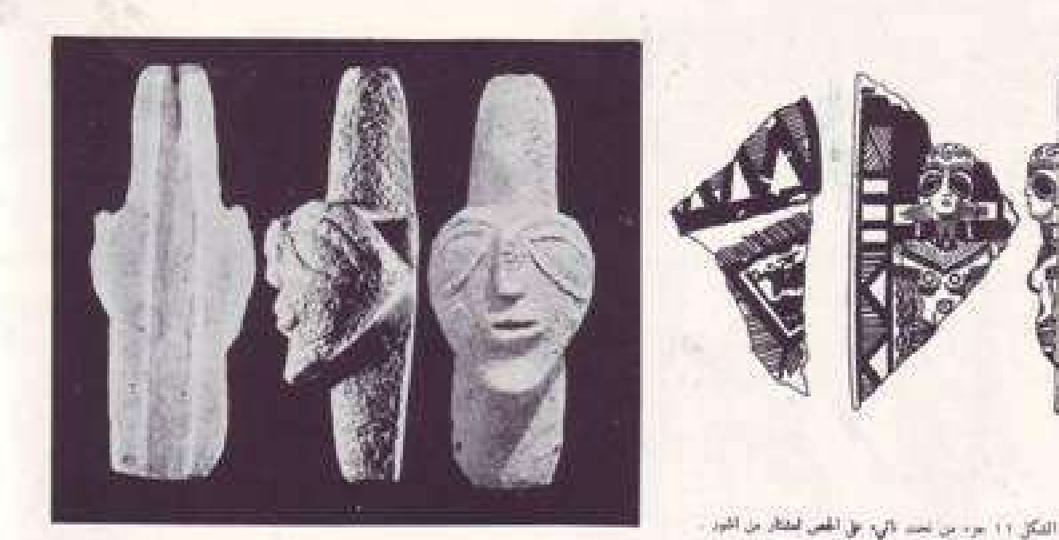
٢ - تطورات جديدة :

ومثلما هو الأمر في فن العمارة فقد ظهرت اتجاهات جديدة في النتاجات الفنية خلال عصر جمدة نصر ، والتي لا يمكن عدها مجرد تطورات من الأعمال الفنية التي ظهرت في المرحلة الأولى من عصر فجر التاريخ . فهذه الأعمال لم يعد في الامكان أكثر مما حدث في فن العمارة، تفسيرها ببساطة عن طريق وصفها بأنها رديئة النوعية أو متأخرة ، حتى وان كان الكثير منها يمكن اعتباره أعمالاً من نوعية أوطأ .

ففي تـل براك في شمالي بلاد ما بين النهرين ، بعيداً عن بلاد سومر في عصر فجر التاريخ ، وجد معبد يعود الى عصر جمدة نصر مشابه للمعبد الكائن فيما يدعى باسم زقورة آنو في الوركاء ، وهو مشابه لمعبد أقدم في مدينة اريدو . وحين تم التنقيب في هذا المعبد عثر فيه على قناع امرأة من المرمر (٥٩) يختلف في الأشياء الجوهرية فيه عن رأس المرأة الذي عثر عليه في الوركاء (لوح ٢٧) وحين نقارن الرأسين لا بد أن نسقط من حسابنا . الفروق في الخصائص القومية للموضوعات ، والنوعية الاقليمية للرأس الذي عثر عليه في تل براك ، لأن منتهى النزوع الى الطبيعة الذي يظهره الرأس الذي اكتشف في الوركاء ، قد تم تجنبه عمداً في رأس تـل براك (وذلك تحبيذاً للتجريد المتعمد ، ورفض الأشكال الطبيعية لأنها غير ضرورية) بقصـد تحويـل الطبيعة — تشويهها تقريباً — وفقاً للقوانين الداخلية للشكـل . فهنا ولأول مرة في عصر فجر التاريخ يختلف شكل الانسان ذاته ، أي وجه الانسان ، عن الطبيعة كيما يمكن التعبير بذلك عن جوهرها الروحي . وبهـذا العمل ادخل مبدأ جديد للفن في عصر جمدة نصر ، كان في الواقع يحدد نهاية عصره الذهبي ، غير انه بداية لما سيحصل في المستقبل .



اللوح ٢٧ رأس امرأة من الرخام من منتصف الألف ق.م في تل براك .
الارتفاع ١٧ سم . المتحف البريطاني بلندن .



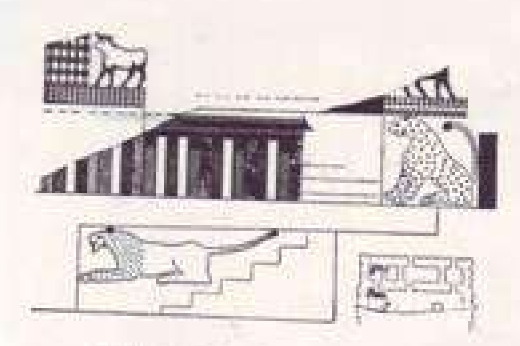
الشكل ١١ جزء من نحت نافر على الجص لعشتار من آشور.

اللوح ٢٨ رأس امرأة من الرخام من تل براك الارتفاع ٩٫٢ سم. متحف حلب.

وهناك رأس حجري آخر (٦٠) من تل براك يمضي في هذا الاتجاه بصورة أشد. ففي هذا الرأس نرى اجزاء من الوجه، ولا سيما الجبهة والعينين مفقودة النسب تماما. ويعود ذلك دون شك الى أن الرأس يمثل الها (لوح ٢٨). ففي تكوين العينين يرى هذا الرأس مشابهة واضحة لقطعة صغيرة من نحت نافر من الجص (٦١) ملون بالأسود والأحمر والأبيض عثر عليها في معبد عشتار القديم في مدينة آشور (الشكل ١١). ولم يبق من هذا الرسم سوى قطعة لا يزيد ارتفاعها عن خمسة عشر سنتمترا، لكنه قد يعيننا على تفهم نحت نافر مشابه له، اكبر حجما. يمثل طقسا دينيا لعشتار إذن. فالجسم المواجه للمشاهد بارز عن السطح. وترى الالهة عارية ما عدا الجواهر الكثيرة التي تغطي عنقها وثدييها ووركيها. وقد كان حاجباها كبيرين بشكل مبالغ به وعيناها بيضاويين ذواتي زوايا خارجية خطت الى الأسفل تماما بحيث غدت تغطي كل وجنتيها، كما هو الحال فعلا في الوجه الحجري الذي عثر عليه في تل براك. وتقف الالهة المصورة في الرسم الجصي النافر وقد ضغطت بشكل ضيق داخل اطار زخرفي مستطيل الشكل. وقد تم انجاز الرسم الداخلي برمته وكذلك زخرفة الاطار بصباغ اسود واحمر على خلفية فاتحة اللون من الجص. وهكذا فان هذا العمل الفني يمثل الجمع بين النحت النافر والرسم. فالنحت النافر من هذه الشاكلة جاء تماما على غرار الفن الذي يعود الى عصر فجر التاريخ، لكن فن الرسم - مثل رأس الحجر الذي وجد في تل براك - يدلل بطريقة جديدة على الاحساس بتجريد يرمز الى قوى عليا.

ولقد غدا فن الرسم ذا اهمية اعظم في عصر جمدة نصر، لانه كالنحت المركب الذي يستخدم موادكثيرة مختلفة يلبي الرغبة في الألوان الزاهية. غير ان فن الرسم لم يستطع ان يحقق لنفسه قواعد خاصة به، مطورا بذلك اسلوبا نابعا من طبيعته الخاصة. كما انه لم يستخدم

حسب لمحاكاة فنون اخرى كالبناء والنحت والفخار سواء بمثابة زخرفة جدارية او زخرفة على الفخار او نحت ناتئ ، بل انه ايضا استعمل كبديل لفنون اخرى ذات كلفة عالية . ففي معبد العقير (٦٢) حملت واجهة منصة العبادة نقوشاً ملونة (الشكل ١٢) هي تقليد واضح لمخاريط فسيفسائية طينية مثل تلك التي رأيناها على دكة معبد الفسيفساء في الوركاء (انظر اللوحين ١ و ٢) . ومن ناحية اخرى فان واجهة لدكة من هذا النوع يمكن ان تزين باحجار غالية كما هو الامر في معبد تل براك (٦٣) وهكذا فان الرسم المتعدد الالوان على الاواني الفخارية والذي يمثل الصفة السائدة لعصر جمدة نصر ، ليس في الظاهر سوى تقليد للاباريق الحجرية المطعمة بحجر اللازورد ، والمحار ، والصدف ، مثل ذلك الابريق الذي عثر عليه في الوركاء اولا (٦٤) (لوح ٢٤) . ويبدو ان زخرفة المزهرية التي عثر عليها في خفاجي (٦٥) (لوح ١٣) كانت بديلا عن تطعيم الواح صغيرة مصورة مثلثة ومربعة ومعينية ذات الوان مختلفة اكتشف عدد كبير منها في طبقة من ذات العصر في الوركاء (٦٦) .

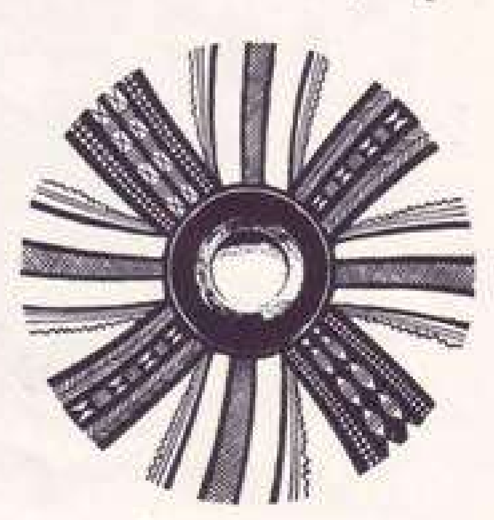


الشكل ١٢ رسم على دكة الطقوس للمعبد في تل العقير

وقد لا يكون الرسم الجصي الناتئ الذي وجد في معبد عشتار في آشور ويمثل الواه ، سوى نسخة ايضا من نحت ناتئ ديني كبير مكون من احجار ملونة ومعادن . وبهذه الطريقة قد تكون الاقنعة الحجرية التي عثر عليها في تل براك وكذلك رأس الامرأة الذي وجد في الوركاء ، قد نشأت في الاصل عن منحوتات دينية ثابتة مماثلة ايضاً .

كانت الحضارة المتطورة الراقية التي ابتدعها السومريون في عصر فجر التاريخ اي حوالي ثلاثة الاف سنة قبل الميلاد ، وكذلك الفن والعمارة اللذان برزا تعبيرا عن هذه الحضارة ، قد انتشرت بسرعة من مركزها ، اي معبد آن في الوركاء ، ليس في بلاد سومر وحدها وانما في كل الاقاليم المجاورة في الشرق الادنى ، اي الى ايران وشمالي بلاد ما بين النهرين ، وشمالي سوريا ، وحتى الى مصر ايضا . فمن المحتمل ان يكون سكان هذه المناطق النائية قد شاركوا في الامور التقنية التي ساهمت في تطور الفن السومري . ومن المؤكد ان المواد كانت تستورد من الخارج ، ابتداء من الخشب الذي استعمل للبناء الى المعادن والاحجار ، والاصداف واللازورد بل وكذلك شيء من المعرفة الفنية عن كيفية استعمالها ايضا .

ومع هذا فان من المدهش ان نلاحظ مدى الازدهار المفاجئ الذي حصل في كل فروع الفن والذي نجم بصفة طبيعية عن الموقف الرئيس ازاء الحياة وعن مفهوم



الشكل ١٣ مزهرية مزخرفة من خفاجي .



اللوح ٢٤ إبريق من حجر رمادي مزخرف بالصدف من الوركاء الارتفاع نحو ١٤ سم (المتحف العراقي بغداد).

قوة الحياة التي خلقت كل شيء ، والتي تكبح كل شيء ، بل انها تجدد نفسها في الاحاسيس وفي المجتمع وحتى ما بعد الموت ، تقف في علاقة مباشرة مع الدين . وتنبع من اسطورة الراعي الملكي الذي اختير عشيقا وزوجا لانين سيدة السماء . فلقد كان المفهوم الاساس الذي يشير الى التصور الفني لعصر فجر التاريخ في الوركاء ، يدور حول شخص تموز الذي لا بد له ، كما علمنا مؤخرا ، من ان يموت ، ويهبط الى العالم السفلي لمدة نصف سنة كيما ينقذ بذلك الالهة من شياطين الموت في العالم السفلي ، واذ ذاك يبعث ثانية من الموت طيلة النصف الثاني من السنة . ففي عصر فجر التاريخ لم تتجسد الفكرة العميقة القائلة بان كل الحياة العليا يمكن الحفاظ عليها بمساعدة الحياة وبثمن الحياة ذاتها حسب ، وانما تؤكد هذه الفكرة بفرح بانها ساعدت على اقامة دولة متقدمة التنظيم ، ومجتمع في مدينة المعبد . ومن هذا المفهوم المركب للعالم السومري في عصر فجر التاريخ ، ظهر اول من عظيم لعمارة المعبد الفخم ، وكذلك كل الفنون التي وجدت صفة اساسية لخدمته : من لمثال النحت الناتىء على الاباريق الحجرية ، وعلى اول مسلة وعلى الختم الاسطواني الذي ابتدع لادارة المعبد ، وعلى المنحوتات الدينية الثالثة الملونة ، وكل انواع الرسم بالالوان على الجدران والفخار ، والتماثيل المركبة المتعددة الالوان . لقد قامت حياة المجتمع البشري على اساس الحيوانات الداجنة والنباتات النافعة ، لكنها كانت في ذات الوقت مرتبطة بالحياة الازلية للاله ، وتلك هي الفكرة التي ادت الى ميلاد فن امتزجت فيه اشكاله بصفة منسجمة بالنزوع نحو الطبيعة والتجريد السامي . ولا يستطيع المرء ان يثمن العظمة الحقيقية لكل هذا الانجاز الا اذا اعتبر ان هذا الانجاز كان قد تكامل هنا ولاول مرة ، وانه قد انار الطريق لكل العصور المقبلة .

ب عصر الانتقال الأول وعصر ميسلم
«التفكك واعادة البناء»

برزت حتى في عصر جمدة نصر حين اعيد ترتيب حرم إنانا باكمله ، كثير من المظاهر في عمارته التي لم تكن ملائمة لصورة الانسجام الداخلي والخارجي الذي يتسنا ، ان نتوقعه كصفة مميزة لعصر فجر التاريخ . وقد نكون قادرين على توضيح هذه المظاهر بانها ناجمة عن انتقال الالوهة انين من شخصية الالهة الام الى سيدة السماء العليا ولم تعكس هذه المظاهر مغايرة لتناظر المخطط الارضي والمقطع حسب ، وانما كانت مغايرة لقوانين البناء ايضا ولذلك كان يبدو عليها وكأنها تؤدي الى انعدام الشكل وتشوشه . ولقد كان لهذه المظاهر نظائرها في زخرفة مجموعة كاملة من الاختام الاسطوانية والمنبسطة من عصر جمدة نصر ما جعل الكثير من الباحثين يعتبرون هذا العصر عصر تدهور تام . ومع ذلك فان هذا ليس هو الواقع لان الاسلوب الراقي لعصر فجر التاريخ ، وكذلك ما يسمى بالاسلوب المتدهور ، قد اشتركا سوية في غرض واحد بذاته مثل الختم المنبسط الذي صنع على هيئة غزال مضطجع (٦٧) (اللوح ب ٢) . والواقع ان علينا ان نعترف بانه حتى في عصر جمدة نصر ذاته كانت توجد بدايات اولية لاتجاه جديد راحت ـ بعد فترة مؤقتة من تفكك كل القيم ـ تؤدي الى اعادة بناء العالم السومري في هيئة مغايرة لفن العصر الذي ندعوه نحن عصر ميسلم .*

* ميسلم او ميسالم لم يرد اسمه في اثبات الملوك ولكن الكتابات المكتشفة في لجش تدل على انه كان ملكا عليها لمدة كبيرة . وكان حكما تابعاً في النزاع بين مدينتي لجش واوما ، في الفترة الثانية من عصر فجر السلالات التي يطلق عليها البعض اسم عصر ميسلم .

١- العمارة

حدث تغير اساسي في فن العمارة امتد من اللبنة المفردة الى اسلوب عمل الاسس ، ومن المخطط الجزئي الى المخطط الكلي للبناء - وهو التغير الذي يمكننا من تصور مدى التقدم الذي لا بد وان حدث بين عصري جمدة نصر وميسلم .

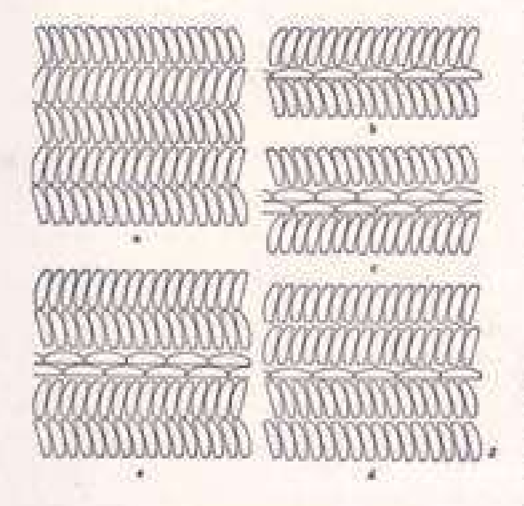
وقد ابرز المظهر الخارجي من هذا التغير ذاته بجلاء في العمارة . ذلك لان كل الطين واللبن والمخاريط الفسيفسائية التي كانت سمات مميزة لعصر فجر التاريخ ، ما لبث ان اختفت بالتدريج وحلت محلهـــا طريقة للبناء تستخدم اللبن المعروف باسم اللبن المحــدب المســتوي (الشكل ١١) وهو نوع من اللبن غير ملائم للبناء بصفة اساسية . لان السطح الاعلى منه محدب بحيث لا يمكن استعماله في الرباطات وفي الطبقات الاعتيادية وانما يصف على الجانب بهيئة عظام السمك ، الواحدة فوق الاخرى (٦٨) .

وهناك اتجاه مماثل لتطبيق وتدوير المظهر المســتطيل ، وهو اتجاه ظهر في استخدام اللبن المستوي المحدب ، يمكن مشاهدته ايضا في كثير من المخططات الارضية لبعض الغرف وكذلك في الاسوار المحيطة بالمعابد ، وفي رصف اللبن لما سمي بالمعبد البيضوي في خفاجي ، وفي المعبـــد العالي في العبيـــد .

وكان اسلوب عمل الاسس في البناء اسلوبا جديدا تماما فبينما كانت المعابد في عصر فجر التاريخ تشيد على امتداد ارض مستوية حدث الان تغير فاصبحت جــدران البناء تدفن عميقا في الارض في خنادق محفورة . وبهذه الوسيلة حدث اندماج حقيقي بين البناء المرتفـــع والارض التي يقوم عليها . ولقد وجدت الفكرة القائلة بان البناء ، ولا سيما بناء المعبد ، الذي يصمد بشكل ثابت في الارض ، تعبيرها في اشكال اسس غريبة ، وبصورة خاصة في الاوتاد والمسامير الكبيرة التي كان الجزء الاعلى منها يصنـــع على

شكل انسان (لوح ٣٩) . وبعد ذلك اقدم القــوم على نقش كتابات على تماثيل الاسس واخـــذو يضعون رقعا حجرية مربعة الشكل على رؤوسها (٦٩) . فقد كانت تماثيل الاسس هذه توضع في الزوايا الاربع للبناء ، كما انها كانت في بعض الاحيان تنظم حولها بشكل بيضوي في الارض ، وقد تزود بدفاع سحري ضد القوى الشريرة التي قد تنبعث من الاعماق فتلحق الاذى بالبناء .

وبالاضافة الى رغبة القوم في وضع اسس البناء المقدس في باطن الارض لا فوقها ، برزت فكرة اخرى كانت غير معروفة في العصور السابقة ، هذه الفكرة هي الرغبة في عزل المعبد عما يحيط به من اشياء دنيوية غير طاهرة . فالمعبد البيضوي في خفاجي والذي سبقت الاشارة اليه ، لم يظهر الا في ذروة عصر ميسلم ، ولم تبنى جدرانه



الشكل ١١ اللبن المحدب المستوي (تخطيط) .

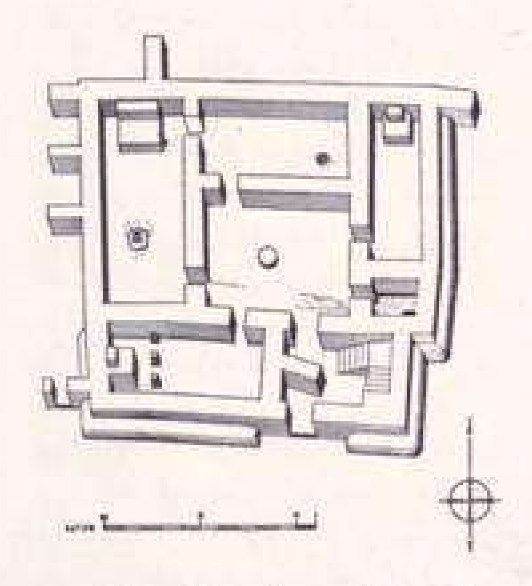


اللوح ٢٩ : تمثال : أسس لتمثال وتدي ، من نحاس ، الارتفاع ١٣،٥ سم . المتحف البريطاني لندن .

الخارجية على اسس محفورة وانما شيدت الثانيـة باكملها فوق حفرة مملوءة بالرمل الابيض النقي عمقها ثمانية أمتار . واكثر من هذا ظهرت في عصر ميسليم ، ولاول مرة ، العادة التي اصبح بها البناء المقدس ينفصل مباشـرة عن المباني المحيطة به ، وذلك ببناء جدار ثان حول جدرانه

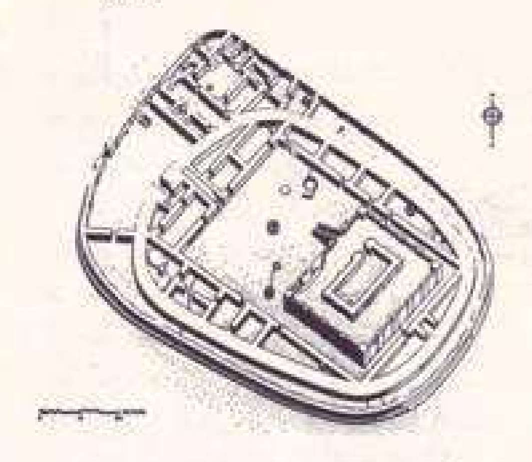
الاساسية . وكان هذا يبدو اشبه بالجدار السميك الواقي ، وقد عرف باسم (كيسو) * Kisu (الشكل ١٥) وقد استمرت هذه العادة حتى نهاية العصر البابلي المتأخر .

وتشير كل هذه التفاصيل في فن العمارة الى التغير الذى حدث في وضع ذهنيـة السومريين ، وعلى الأخـص ، الازدواجية المتناقضة في نظرتهم الى الحياة ، تلك النظرة التي كانت تفصل المنطقة الالهية عن المنطقـة الدنيوية في صفة مغايرة لعملية المزج المبكرة المنسجمة التي توصلـوا اليها في العصر السابق . وهذا التغير للمظاهر المعمارية الجديدة قد تأيد باحاطة المنطقـة المقدسة للآلهة بسـور يفصلها عن العالم الذي يحيط بها ، ويحجبها من الاقسام الاخرى من مدينة المعبد (٧١) (الاشكال ١٦ و ١٧

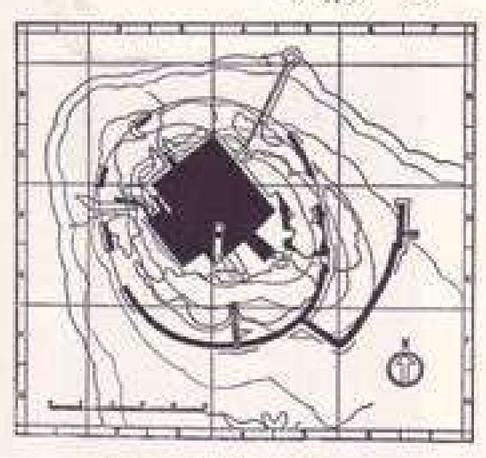


الشكل ١٥ المعبد المربع (معبد) أو بجداره الواقي ، في تل أسمر

* وتعني مجازاً ما تعنيه لفظة (كبس) العربية والتي يستعمل لحفظ الاثاث ، فهنا كيسو لحماية الجدران الخارجية من مياه الامطار ورطوبة الارض .



الشكل ١٦ المعبد البيضوي في خفاجي



الشكل ١٧ المعبد التلي وسوره في العبيد

و ١٨) . ففي عصر ميسلم شاهدنا لأول مرة في كيش (*) بناية ضخمة واسعة لم تكن معبدا ، ولا جزءا من حرم مقدس ، وانما كانت قصرا ، اي مقر الاقامة والادارة لحاكم المدينة (٧٢) (الشكل ١٩) .

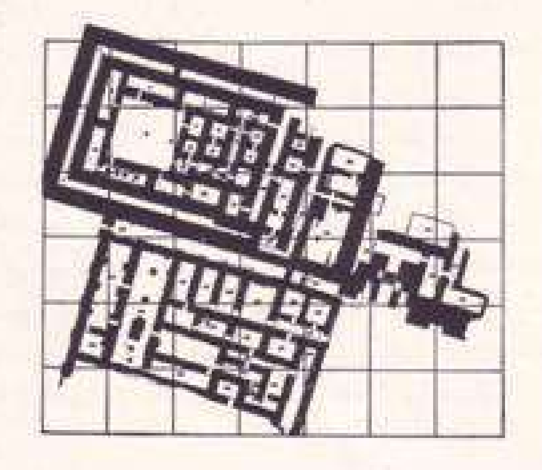
وبالنسبة الى الطبقة التي وجدت فيها فانها تعود الى عصر ميسلم وقد شيدت بجزئين ، الجزء الجنوبي منها اضيف الى الجزء القديم وهو البناء الشمالي وقد احيط الجزء الشمالي بسور مزدوج . وتتألف البوابة الضخمة من من مدخل يقوم على جانبيه برجان ، ودرج يؤدي اليه . اما لب القصر فيبدو بانه كان فناء مربع الشكل تقع على جوانبه الغربية والجنوبية والشمالية غرف مستطيلة بينما تقوم في الجانب الشرقي منه غرف اصغر حجما لاغراض منزلية ويتألف البناء الجنوبي ، الذي اضيف مؤخرا ، من غرفتين طويلتين في ناحية الغرب ، شكل كل منهما مستطيل وعلى المحور الطويل لاكبر غرفة من هاتين الغرفتين يقوم صف من القواعد التي كانت تقوم عليها الاعمدة الخشبية التي يرتكز عليها السقف .

والمخطط الارضي الكلي لهذا البناء ، وهو اقدم بناء دنيوي في بلاد سومر ، يكشف عن خاصية لم تكن تشبه اي شيء معروف حتى ذلك الوقت فقط . فهي تنفتح كلها باتجاه الداخل تماما . ويكشف عن دلائل تشير الى قوة تحصينه ، ومخططه مستطيل الشكل تماما ولا علاقة له بالشكل المقوس والذي بدأ قبلا في عصر جمدة نصر وظل سائدا خلال مرحلة الانتقال حتى عصر ميسلم . فعلى النقيض من ذلك يمثل هذا البناء مثالا حسنا لقاعدة عمرانية جديدة مهندمة ، يتميز بها عصر ميسلم المتطور كليا (٧٣) .

وذات الموقف ازاء الحياة والذي كان واضحا في القصر القوي التحصين وفي المعابد المسورة ، ظهر نفسه ايضا في اسوار المدينة التي بدأت في حدود هذا العصر على اكثر احتمال . واقدم شكل لسور مدينة الوركاء (٧٤) (الشكل

* كيش Kish (الاحيمر حاليا) تقع على نحو ١٥ كم الى الشرق من بابل وكان سكانها في العصور السومرية من الساميين ومن ملوكها ميسلم وظهرت فيها اسس سلالات حاكمة كانت اقدمها اول سلالة حكمت البلاد بعد الطوفان . واثر تنقيبات واسعة فيها استمرت مواسم متتالية من ١٩٢٢ - ١٩٣٣ .

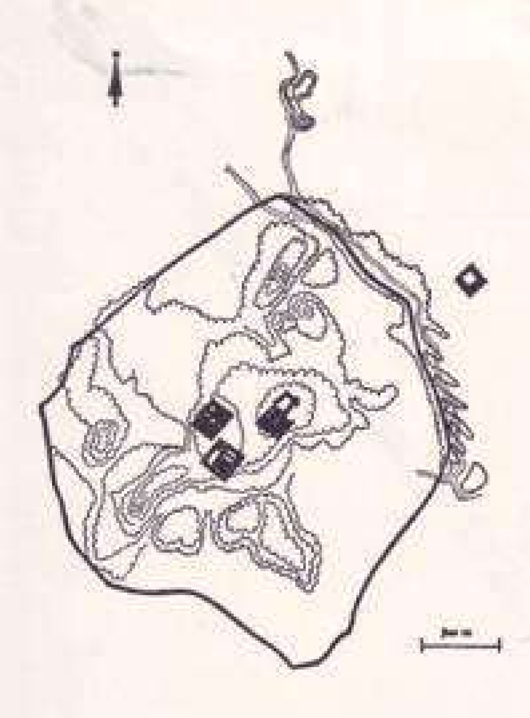
الشكل ١٨، حرم إآنا في الوركاء، الطبقة القديمة أ - ب



الشكل ١٩ القصر في كيش

٢٠) يتألف من جدار مزدوج يبلغ محيطه زهاء تسعة كيلومترات ونصف الكيلومتر . وسمك الجدار الداخلي المشيد باللبن المحدب المستوى ما بين اربعة الى خمسة امتار . وقد كشفت التنقيبات عن عدد من الابراج شبه الدائرية وبوابتين ذواتي ابراج مستطيلة . والـذي نعرفه ان سور هذه المدينة كان يعود الى عصر ميسلم وذلك بسبب الطريقة التي شيد بها .

وفي اشهر ملحمة من عالم الشرق الادنى القديـم كان ذلك السور من صـنع البطل كلكامش الملك نصف الاله الذي حكم الوركاء بعد تموز . ومع ذلك فان كلكامش . الذي كان في الاصل سيد مدينة كلاب (*) وهل نقيض تموز الراعـي ، لم يكـن مرتبطا بـ ان (عشتار) الآلهة الرئيسة لمدينة الوركاء . التي قـام بتحصينها ، وانما وقف ضدها . ذلك انه لم يعد يبحث عن الحياة بطريقة التحالف معها وانما ارغم ، بعد تجارب لا حصر لها ، على ان يعترف بان الحياة الازلية قد حجبتها الآلهة عن الانسان . فالانسان لم يعد محبوب الآلهة بل خادمها . وان الاعمال العظمى هي التي تخلد بعد موت البطل . ولكن الحياة قد تمسكت بها الآلهة ولا يمكن ان تكون هدفا مثالا لرغبة انسانية . فهذا الموقف من الحياة الذي تم التعبير عنه بشكل جلاء في ملحمة كلكامش ، يمثل انفصالا واضحا عن طقوس ان ـ تموز ولا بد من ان يكون هذا الموقف ذاته هو الذي سبب تفكك الفترة الذهبية لعصر فجر التاريخ ، وهو الاساس ايضا للازدواجية التي ظهرت في عصر ميسلم . ومثلما ادى هذا الموقف الى تسوير المعابد والقصور والمدن . فانه كان السبب في اعادة تصميم المخطط الارضي للمعبد . وقد يكون شكل الخلوة التي ظهرت في نهاية عصر

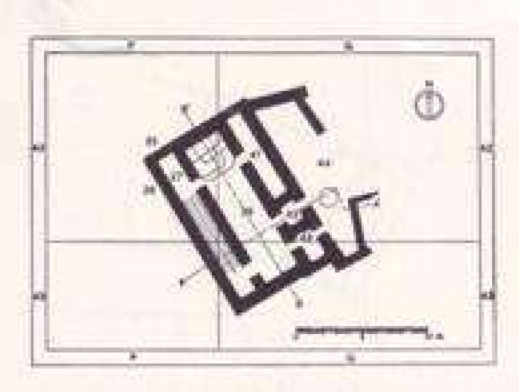


الشكل ٢٠ سور المدينة في الوركاء

جمدة نصر ، وتطورت بصفة اوسع خلال فترة الانتقال حتى عصر ميسلم . مدينة بشكلها الى طراز الخلوات التي وجدت في عصر فجر التاريخ في الغرف المركزية الواسعة المستطيلة التي تقع على جوانب غرف اصغر منها . ولعل اعظم نموذج مبكر لهذا قد شاهدناه قبلاً في المعبد الأبيض في الوركاء . ومع ذلك فـلا ينكر بان المعبد المفرد ، وكذلك المنطقة المقدسة قد حققت اخيرا وفي نهاية هذا العصر ، مظهرا جديدا تماما للتحول الكلي الذي طرأ على فن العمارة في عصر ميسلم .

* تتألف مدينة الوركاء من منطقتين تعرف احداهما بمنطقة إآنا التي تحتوي على زقورة ااا والمنطقة الثانية منطقة كلاب وتحتوي زقورة الاله آنو .

فهذا التحول لا بد وان سار جنبا الى جنب مع المفهوم الجديد ، وربما مع الطقس الديني الجديد ايضا . ولعل من سوء الحظ ان نجد ان التنقيبات الاثرية في مركز الحضارة السومرية خلال هذا العهد لم تكشف حتى الآن عن بقايا قيمة للخلوات المقدسة . ولذلك ينبغي لنا ان ننتقل في طلب المعلومات عنها الى احدى المناطق الشاخصة في ديالى والتي يحتمل بانها قد تأثرت بعناصر خارجية اتتها من الشمال او الشرق . ففي خفاجي وتل اسمر (اشنونا) (*) وتل اجرب (**) استظهرت اسس المعابد المتعاقبة وبعدة طبقات مما ادى الى الكشف عن التحول من عصر جمدة نصر عبر فترة الانتقال التي ادت الى عصر ميسلم. فالطبقات الخمس الاولى (١ ـ ٥) من المعبد الذي عرف باسم معبد سين في خفاجي ، يرقى تاريخها الى عصر جمدة نصر . ويبين المخطط الاصلي للمعبد (٧٥) (الشكل ٢١) غرفة طويلة مستطيلة الشكل تؤلف الخلوة فيه . وعند ضلعها الشمالي الغربي القصير تقوم منصة لاداء الطقوس الدينية ، وتجاورها من الجهة الشمالية الشرقية غرفة حاجبة المعبد المقدسة . وغرفتا مدخل صغيرتان تقعان على مبعدة من قدس الاقداس ، تجبر كل فرد يدخل اليها على ان يستدير بمقدار تسعين درجة ان هو رغب في التطلع الى الآله . وعلى الطرف الجنوبي الغربي من الخلوة تقع غرفة واحدة جد ضيقة كانت في الغالب تحوي سلما . والمشابهة بين هذا المعبد والمعبد الابيض لا يمكن نفيها . وفي نفس الوقت لا يمكن تجاهل الفروق بينهما ، اذ يبدو ان الجانب الذي تقوم فيه غرفة السلم في معبد الآله سين في خفاجي قد تم بتره ، ولا سيما في الطرف



الشكل ٢١ معبد سين في خفاجي الطبقة الاولى .

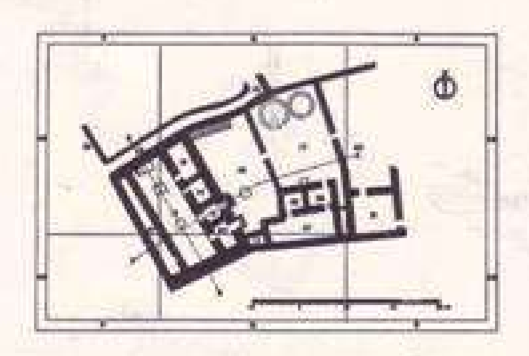
الشمالي الشرقي . ولقد حاول المعمار انشاء فناء عن طريق تشييد جدران لساحة غير منتظمة امام المعبد . والظاهر انه كان هناك مكان دائري لتقديم النذور في هذا الفناء .

وهكذا فان معبد سين الذي يقع وسط المدينة لم يعد بناء قائما لوحده يطل على العالم الخارجي من كل الجهات ، بل على العكس من ذلك ، اصبح منغلقا على نفسه معزولا عن العالم الخارجي . وقد اصبحت هذه الظاهرة صفة ملازمة للابنية الدينية في بلاد سومر . ولهذا غدا المعبد ذاته عبارة عن بيت له فناء كما هو واضح في بناية الطبقة الخامسة من معبد سين في خفاجي ، اي انه ـ بعبارة اخرى ـ قد تحول الى منزل لسكنى الآله ، شيد اصبح بالدرجة الاولى مثل منازل البشر ، اي عبارة عن بقعة مسورة تضم في داخلها غرفا مسقفة .

وفي الوقت الذي ما نزال فيه ، في بناية الطبقة الخامسة من معبد سين ، علامات تشير الى عدم الدقة في

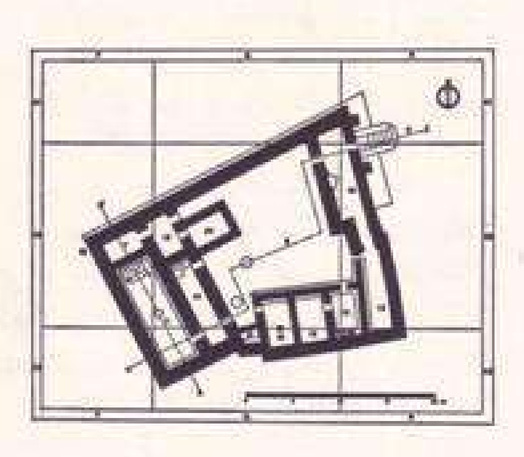
* تل اسمر وهو موقع اشنونا القديمة التي كانت فيها سلالة حاكمة في بداية الالف الثاني قبل الميلاد الا ان التنقيب الواسع الذي استمر من عام ١٩٣٠ ـ ٣٥ كشف عن اثار اقدم من ذلك ولا سيما من تماثيل سومرية من عصر فجر السلالات وجدت في معبد ابو . ويقع تل اسمر في حوض نهر ديالى على مسافة ٣٠ كم من شمال شرق بغداد على بعد ٢٥ كم في شمال الشرق منه .

** تل اجرب ويقع في منطقة تل اسمر وكشفت التنقيبات القليلة في فترات ما بين ١٩٣٤ ـ ١٩٣٦ معبدا للآلهة شارة من القسم الثاني لعصر فجر السلالات .



الشكل ٢٢ معبد سن في خفاجي الطبقة السادسة .

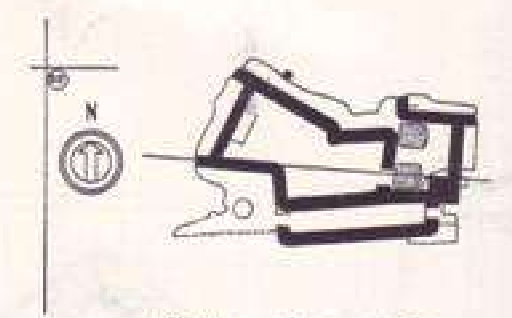
التخطيط ، فان المعبد (ب) في الطبقة الثالثة (٧٧) (الشكل ٢٣) التي تعود الى فترة الانتقال السابقة لعصر ميلسم ، قد استعاد للفترة الاولى تصميمه المنتظم المتناسق ذلك ان جميع الغرف قد اقيمت حول فناء يمكن الوصول اليه عن طريق سلم مكشوف ، وعبر غرفة مدخل واسعة . كما ان هناك عدة غرف صغيرة مخصصة للكهنة كائنة على الجانب الجنوبي من هذا الفناء . وقد حافظت الخلوة الرئيسة على شكلها المستطيل ، ويقع مدخلها تماما في نهاية احد اضلاعها الطويلة وهو يعد لاقصى حد تمكن عن



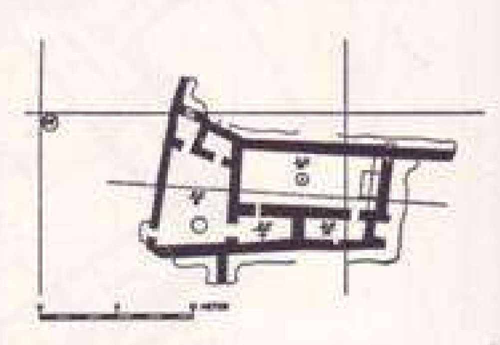
الشكل ٢٣ معبد سن في خفاجي الطبقة السادسة .

الدكة الثالثة لعمق الضلع الشمالي القصير . اما غرف المدخل فقد تحولت الى مقدمة خلوة كبيرة اي غرفة ما بين كبيرة . وكانت الغرف المخصصة للاشياء المقدسة تقع شمالي الخلوات . اما قدس الاقداس فهو اصعب جزء يمكن الوصول اليه حتى بعد الدخول الى فناء المعبد . فالبناء برمته مكان مقدس منعزل يسكنه الأله الذي يتقبل فيه النذور والعبادة المقدمة له عن طريق المختارين من قبله وهم الكهنة . ولم تعد المعابد تؤلف مجتمعا كبيرا من الناس ، اي مدينة المعبد ، مثلما كانت عليه في عصر فجر التاريخ ، وانما اصبحت الان اكثر شبها بالاديرة ، منعزلة بحد ذاتها عن العالم الدنيوي وعن مقر الحاكم .

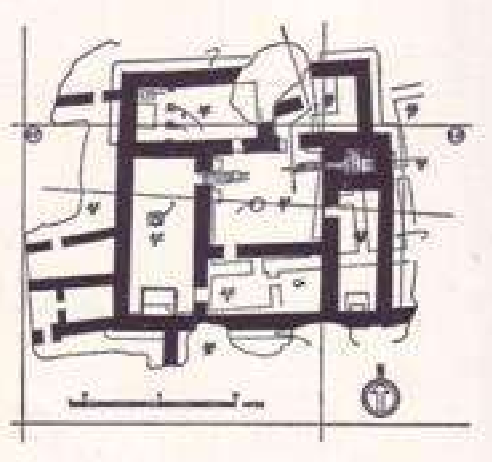
وفي مختلف المخططات الارضية لمعابد الأله آبسو في اشنونا (تل اسمر) ـ وقد تم الكشف فيه عن طبقات كثيرة متتالية ـ يمكن مشاهدة تطور كان يشبه جدا نفس التطور الذى حدث في معبد سن في خفاجي . ذلك لان اقدم مزار (٧٨) (الشكل ٢٤) ، وهو مزار صغير يعود الى نهاية عصر جمدة نصر ، كان غريب التشكل تماما ، وهو مدين بشكله على اكثر احتمال الى الصدفة التي فرزتها الفسحة المحدودة من الارض المتوفرة بين البيوت المحيطة بها . وفي الامكان تحديد خلوة ذات جدران طويلة غير منتظمة غيرت من اتجاهها متحنية تقع لعمق احد الضلعين القصيرين ، ومدخل دائري في النهاية الاخرى عبر غرفة مدخل صغيرة . وفي الطبقة التالية (٧٩) (الشكل ٢٥) ، خلال فترة الانتقال التي سبقت عصر ميسلم ، اعيد تخطيط هذا المزار بشكل كامل . فقد نقل الهيكل من الجانب الغربي الى الجانب الشرقي ، واقيمت للغرف جدران مستوية الجوانب ، واصبحت الاجزاء الرئيسة من المخطط الارضي برمته تشبه الأن شكل احد البيوت الاعتيادية في الشرق الادنى وعلى غرار معبد سن في خفاجي . اما المنطقة المقدسة المسورة فكانت ذات



الشكل ٣٤ معبد آبو في تل اسمر (المزار الاقدم) .



الشكل ٣٥ معبد آبو في تل اسمر (المزار القديم الاول) .



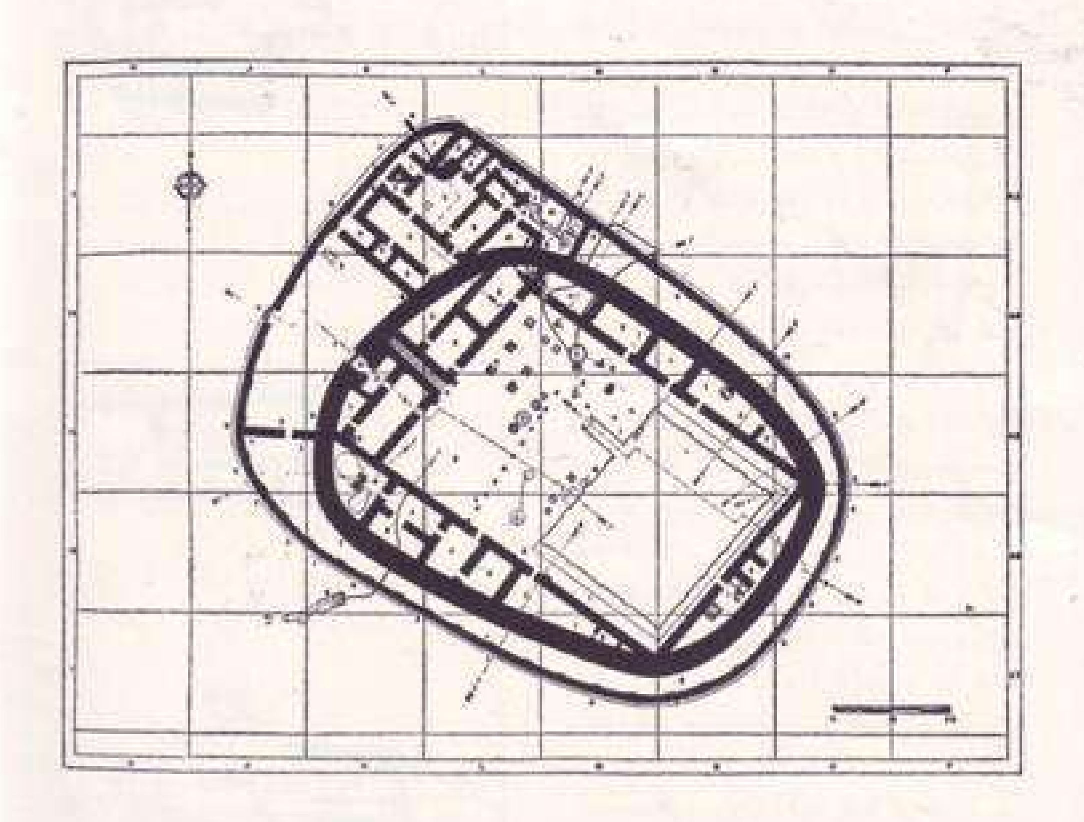
الشكل ٣٦ معبد آبو في تل اسمر (المعبد المربع) .

تصميم غير منتظم . ذلك ان الخلوة اصبحت ذات شكل مستطيل ، واخذت تشغل اكبر مكان في الفناء . واصبحت منصتها ملاصقة للجدار الشرقي القصير ، وغدا مدخلها في الجدار الجنوبي الطويل . وفي القرب من المزار قامت ساحة امامية ذات منصة مدورة للقرابين . في حين وجدت بوابة صغيرة عند النهاية الشمالية من الساحة الامامية . وحتى ذروة عصر ميسلم (٨٠) لم يصبح المزار الذي عرف باسم آبو نموذجاً ممثلا حقا لمعبد تم تخطيطه على شكل بيت ذي فناء ينفتح من الداخل على نفسه (الشكل ٣٦) . ففي هذه الحالة كان شكل المنطقة المحاطة مربعاً في الغالب . وقد اقيمت الآن خلوة مستطيلة على كل من الجانبين الغربي والشرقي من الساحة الداخلية المربعة ، وغرفة للكهنة في الجانب الجنوبي ، وخلوة ثالثة وصالة مدخل في الجانب الشمالي . وقد تم التأكيد على فصل المعبد عن المحيط الدنيوي مرة اخرى عن طريق اقامة جدار ثان ملاصق للجدار الخارجي (انظر ص ٢٠) .

وهناك معابد على شكل بيوت ذات فناء تقع في اجزاء اخرى من المناطق التي امتد اليها النفوذ السومري (اشور وماري) يرقى زمنها الى الفترة الانتقالية والى عصر ميسلم ، لكن هذه المعابد لم تبرز سوى اختلافات محلية ليس فيها اية سمات جديدة مهمة .

ونعرف اليوم مزارين يرقى تاريخهما الى عصر ميسلم ، وهما وان كانا يختلفان في مظهرهما الخارجي اختلافاً كبيراً الا انهما متشابهان ، كل بشكله الخاص ، من طريقة التفكير الازدواجي التي كانت سائدة في هذا العصر ، وانهما يعبران عن هذه الازدواجية تعبيراً واضحاً . وهذان المزاران هما ما يعرف بالمعبد البيضوي في خفاجي (٨١) (الشكل ٣٧) ومعبد شارة في تل ابرق (٨٢) (الشكل ٣٨) .

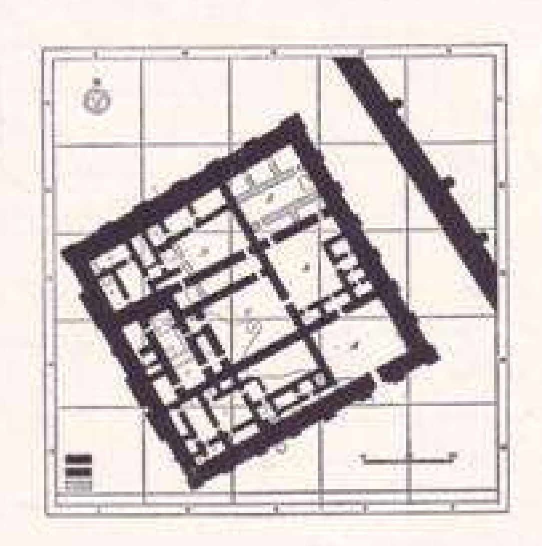
ففي هذين المزارين ليست الخلوة وحدها هي التي



الشكل ٢٧ السد العبري في عمان.

اضفى عليها شكل جديد حسب ، بل نرى ان شكل مبنى المعبد برمته مع بيت الكهنة وغرف الادارة قد اعتبرت جميعها وحدة متكاملة ، ونفذت وفقا لخطة دقيقة . ففي خفاجي يوجد معبد عال على دكة ارتفاعها حوالي ستة امتار داخل فناء مستطيل ، وقد احيط المبنى كله في اول الامر بسور بيضوي الشكل ، ثم احيط بعد ذلك بسور ثان بيضوي الشكل ايضا . وبين هذين السورين يقوم بيت الكهنة الذي يعود بمخططه الارضي الى احد العناصر الموجودة في مزار شارة الكبير في تل اجرب . ولكن في الوقت الذي ما يزال فيه الشكل المدور من الاسوار مستعملا في المعبد البيضوي في خفاجي والذي يعود تاريخه الى الفترة الانتقالية السابقة لعصر ميسلم ، فقد استعيض عن ذلك في معبد شارة بسور مربع تقريبا مدعما بابراج . فهذا السور الذي يبلغ سمكه عدة امتار ، يحيط بمختلف المرافق الرئيسة للمعبد الواسع ضمن تصميم جيد . وهناك جملة من المباني المستطيلة تضم غرفا متجمعة حول باحة ومتجاورة مع بعضها . اما في المنطقة الغربية والتي تؤلف الجزء الوحيد الباقي ، فاننا اذا ما نظرنا من الجنوب الى الشمال استطعنا ان نميز بيت الكهنة والمزار الرئيس بخلوته الرئيسة التي يبلغ طولها تسعة عشر مترا على محور منحن بين غرفة المدخل والغرف الجانبية ، وبالاضافة الى هذا فهناك مزار ثان ذو خلوتين لهما محاور منحنية تؤدي الى الفناء الداخلي ، مشابهة لما يعرف بمعبد أبو المربع في اشنونا (تل اسمر) (انظر ما سبق)

وبمعبد شارة في تل اجرب والذي كمل بناؤه تماما في عصر ميسلم ، نصل الى النهاية الفائقة في اعادة التشكيل الداخلي والخارجي لفن العمارة السومري والتي حدثت بعد انهيار مرحلته الاولى ذات الانجاز الفني الكبير .



الشكل ٢٨ معبد شارة في تل أجرب .

٢ الفــن

كانت الازدواجية في الموقف السومري من الحياة والتي شاهدناها تتغلغل في فن عمارة السومريين بعد عصر جمدة نصر ، قد انتجت كذلك ثورة ملموسة في الفن . فكما كان الامر في العمارة ، ففي الفن ايضا لم تتحقق اعادة ثابتة لبناء اسلوب متكامل الا في اوج عصر ميسلم وبعد انهيار كافة قوانين الأسلوب القديمة . ذلك الانهيار الذي ادى احيانا الى حالة من الفوضى . فاعادة البناء هذه قد طبقت على الأسلوب ، وعلى كافة النتاجات الفنية بموضوعها وشكلها .

ففي عصر الفترة العظيمة الاولى من الحضارة السومرية كان الختم الاسطواني والاواني النذريـة الحجرية ، هـي الوسيلة الرئيسة للنتاج الفني . اما الآن فقد تـم ايجاد مجال آخر ذي اهمية متزايدة من امثال المجموعة المكونة من صولجانات حجرية مزخرفة بنحت نافر ، كانت تستخدم بمثابة موادّ نذرية . واحد هذه الصولجانات يحمـل اسم الملك ميسلم ملك كيش ، وقد اخذ العصر برمته اسمـه من هذه المادة التي هي اول قطعة تاريخية . وهناك مجموعة اخرى مؤلفة من الواح حجرية ذات اشكال مربعة ومزخرفة بنحت نافر وفي وسطها ثقب ، ونحوتها النافذة نذرية على وجـه التحديد . وبالاضافة الى ذلك هنـاك منحوتات عديدة مجسمة من الحجر والبرونز كان القسم الاكبر منها عبارة عن تماثيل نذرية .

أ ـ الانتقال من عصر جمـدة نصر الى عصر ميسلم :

من الصعب ، لحد الآن ، ايجاد دليل من خلال تسلسل الطبقات الاثرية لمرحلة الانتقال هذه . ذلك لانه لم يعثر حتى الآن على منحوتات مجسمة في الطبقات الثابتـة التي تعود الى عصر فجر السلالات الاولى في منطقة ديـالى . ولذلك يكون من المفيد استخدام الكتابات الاولى ، التي هي على شكل علامات صورية ، حين نحـاول ان نتابع التطور الفني خلال هذه الفترة الغامضة ، وحتى لو اعتمدنا في هذه الحالة على الكتابة الصورية فاننا يجب ان نكون حذرين الى اقصى حد ممكن .

فالتميمة التي وجدت في خفاجي (٨٣) (لوح ٣٧) على هيئة نسر له رأس اسد (انتجت منها نماذج عديدة في عصر فجر التاريخ السومري) والتي صنعت من حجر الازدورد بصورة مسطحة تماما ، لم تعد تمثل نوعـا من الشكل التام المتفتح . ذلك لانّ اسلوبها قد تغير الى يبوسـة خشبية كانت اكثر تمثيلا لعصر ميسلم التالي ، وتشير الى هذا ايضا ، طبقة بناء معبد سن الثامن في خفاجي حيث عثر عليها . ان السطح الخارجي من هذه التميمة قد غطي تماما بكتابة لا بـد وان يكون تاريخها من فترة الانتقال هذه ، ولو انه لم يكن بعد ممكنا حل رموز النص كله .

ومما له اهميـة اعظـم في تاريخ النحت هي لـوحة (الشخصية ذات الريش) التي وجدت في تلو" والمحفوظة الآن في متحف اللوفر (٨٤) (اللوح ٣٠) والتي عرفت لدينا منـذ وقت بعيد . فهذا المشهد الذي نفذ بطريقة الحز ، اكثر منه بالنحت ، يرينا صورة رجل يرتدي وزرة متشابكة والقسم الاعلى من الجسم عار مع لبدة كثيفة من الشعر تتدلى على قفا الرقبة ، وهناك ورقتان مزخرفتان على شكل عظام السمك تبرزان من تاج على رأسه وقـد عملت اللحية بشكل غير واضح . وهذا الرجل يقف وهو يرفع بيده اليسرى بالتحية امام صولجانين رمزيين اطول من الرجل ذاته . وقد ذكر اسم الاله نكرسو في الكتابة . اما الصولجانان وكذلك الورقتان في شعر رأسه ، فانها على اكثر احتمال تمثل رمز هذا الآله . ويعتبر نوروو دانجان

اللوح ٣٧ لعبة من الحجر على هيئة نسر له رأس أسد مع كتابة، من خفاجي ، الطول ٢٥ سم ، تقريباً ، المتحف العراقي ببغداد .



اللوح ٣٠ لوحة من حجر كلسي مزينة بنحت نافر (الشخصية ذات الريش) من لغش . الارتفاع ١٨ سم . متحف اللوفر باريس .

Thureau Dangin (*) الكتابة المنقوشة على (الشخصية ذات الريش) بأنها واحدة من اقدم الكتابات التي وجدت في تلو (**). واللوح لا بد وان يعود الى فترة الانتقال بين عصر فجر التاريخ والعصر التاريخي. ذلك لان لباس الرأس، والذي لا علاقة له بالريش على اكثر احتمال، قد يكون هو الشكل القديم جدا للتاج الذي تلبسه الآلهة السومرية والذي كان العنصر النباتي هو الغالب فيه، قبل ان يصبح قرن الثور جزءا منه، وبمساعدة اسلوب الكتابة عليه فان هناك نتاج فني آخر يمكن ان ينسب الى فترة الانتقال من عصر جمدة نصر الى عصر ميسلم. وهو عبارة عن مسلة صغيرة (٨٥)

(الالواح ٣١ ـ ٣٤) منطاة من كل جوانبها بنحت نأتي، وصلت الى نيويورك عن طريق تجار العاديات، اما من لارسا*** او أدب****. فهذه المسلة التي قسمت الى جملة مقاعد على شكل حقول تزينها لقاء بين شخصيتين بارزتين لرجل والمرأة، يصحب كل منهما رجلاً من الاتباع.

وقد وضع مذبح او باب معبد بين الرجل والمرأة. اما النسوة، ومن بينهن المرأة البارزة التي تحمل آنية، فقد نقشت رسومهن تماما على شاكلة رسم المرأة الرئيس المنقوش على اناء الوركاء النذري (٨٦). وبذلك فانهن يبرزن مثالة الاسلوب القوي لعصر جمدة نصر. اما صورة الرجل الرئيس فانها، من الناحية الاخرى، تختلف جلاء عن صور الرجال بالملابس الشبكة في ملبسه وهيئته. ذلك لان في ملبسه حزاما سميكاً مبطناً وعضداً عضلاً واسعاً وبسيطاً. اما لحيته فطويلة ومدببة والجزء الاعلى من جسمه لم يعد يبدو عارياً تماما. ويداه مشبكتان على صدره وقد برز مرفقاه دون انتظام من بدنه. ويرتدي الاتباع ملابس مفتوحة عموديا من الامام تغطي احد الكتفين حسب لتسمح بحركة طليقة. فهذا الطراز من زي الرجال كان شائعا تماما في عصر ميسلم. ومع ذلك فاننا نجد الفجوة الواضحة جدا في الفترة الاولى لنتاج الفن السومري العظيم، متمثلة ليس في امثلة قليلة من النحت النأتي من الفترة الانتقالية التي سبقت عصر ميسلم، وانما في فن نقش الاختام الاسطوانية لهذا العصر. فبالاضافة الى مجموعة الاختام الاسطوانية الكبيرة التي تحوي صورا قريبة من الواقع ومليئة بالحياة وبشكل مجسم الى حد كبير، تم انتاج مجموعة اخرى من الاختام الاسطوانية الصغيرة والمبسطة كذلك، عليها تصاوير زخرفية الطابع منمنة بغير عناية (٨٧) (الالواح ج ١ ـ ٣). وقد استعمل المثقب ذو الرأس المدور على نطاق واسع في صنعها. وليس من المستبعد ان تكون هذه قد تأثرت بالفن الايراني. ففي ذلك الوقت، اي في اواخر حضارة جمدة نصر، حدث ابتعاد في نقش الاختام الاسطوانية عن المبدأ الطبيعي

* ثورو دانجان من علماء المسماريات الفرنسيين العظام، من ذوي الانتاج المتنوع الواسع، وقد كرس جل اهتماماته الاولى لدراسة الكتابات السومرية المكتشفة في تلو، ووضع مؤلفا قيما بعنوان كتابات سومر واكد (١٩٠٥ م) وله فضل كبير في اكتشاف قواعد اللغة السومرية.

** تلو واسمها القديم كرسو. وتقع على ٧ كم من الضفة اليسرى لنهر الغراف في قضاء الرفاعي. وهي من اشهر المدن السومرية في الآثار فقد وجدت فيها تماثيل كثيرة لحكام من سلالة اور نانشي وكذلك كوديا وابنه ننكرسو.

*** لارسا (سنكرة حاليا) بحوالي ٢٠ كم الى الشمال الغربي من مدينة الناصرية، وهي من المراكز الرئيسة لعبادة شمش، وظهرت فيها سلالة حاكمة في بداية الالف الثاني ق م استمر حكمها اكثر من قرنين.

**** ادب (بوسماية حاليا) من المدن السومرية القديمة، كانت في نزاع مستمر مع لكش على المياه والحقول، ولم يجر فيها تنقيب علمي الى الآن. وهي في قضاء قلعة سكر، واقعة الى الغرب من الغراف بحوالي ٢٠ كم.



١



٢



٣

اللوح ١ ، ٢ ، ٣ . اختام اسطوانية من عصر جمدة نصر وفترة الانتقال الى [illegible] .

الألواح من ٣١ ، ٣٤ مسلة من حجر الكلس (كودورو) ، مزينة بنحوت ثلاثة من الأرباب أو الآلهة . الارتفاع ٢٢ سم . متحف المتروبوليتان في نيويورك .



والمادي الى حد ابعد . وحيثما كانت النباتات والحيوانات قد بقيت تظهر في صفة اجزاء اساسية من الشكل فان هذه لم تكن قد خفضت الى مجرد خطوط ونقط حسب وانما ادمجت ضمن العناصر الاخرى ذات الطابـــع الزخرفي الخالص في نهج تجديدي كيما تملأ الفراغ المتوفر تماما ، ولم يعد لها من غرض اخر غير الغرض الرمزي (٨٨) (الالواح ج ٤ ـ ٦) .

ففي طبقة من الانقاض اسفـــل المقبرة الملكية في اور (والتي دعيت بطبقة طبعات الاختام ، الطبقات ٤ ـ ٥) عثر على طبعات لاختام من عصور قديمة مختلفة (٨٩) ، لان هذه الطبقة عبارة عن كومة من الانقاض . ومعظم الطبعات اقدم عهدا من عصر ميسلم على وجه التأكيد ، واحدث كثيرا من عصر جمدة نصر . وقد تأكد هذا عن طريق اسلوب الكتابة على الرقم الطينية التي وجـــدت معها (٩٠) .

هنا يتكون لدى المرء احيانا انطباع عن التفكك التام لكل ما تم انجازه خلال الفنون القديمة . فلقد تداخلت هنا العناصر الزخرفية والصور الأدمية وامتزجت واصبحت تغطي سطح كل الصورة دون اية اهمية واضحة لها كمواضيع ، في حين لم يعد يستعمل سطح الصورة ذاته كرمز للفراغ وانما كخلفية خالصة لاشكال زخرفية .

كذلك استخدمت العلامات المسمارية بمثابـــة عناصر زخرفية ، او بعبارة ادق ، بمثابة اشارات مماثلة للاشكال المسمارية ، وهي علامات لا يمكن قراءتها (٩١) . وهنا بلغ الوضع درجة من الانحطاط عن الدرجة الوحيدة التي بقيت ممكنة ثم اعقبها النكوص الى الوراء ، ان لم يكن الفن برمته قد بلغ نهايته ، بالمعنى الحقيقي لهـــذه الكلمة .

ب ـ عصر ميسلم :

في عصـــر ميسلم ذاته ، الذي كان عصرا جديدا ذا انجاز كبير في تاريخ الفن السومري ، توفرت لدى النحات والحفار مرة اخرى القدرة والوسائل لتحويل السمة غير الطبيعية والتجريدية ، الى طريقة ايجابية جديدة في الفن . ذلك ان الفن عندها لم يعد يستخدم التعبير عن توحيد متوازن للعالمين المادي واللامادي ، بل ليعبر عن المفهوم السامي للاله والملك وحدهما . وكانت مهمتهمـــا هي ان يبرزا شكلا واحدا من الوجود حسب ، بعيدا عن العالم الدنيوي ، في صور كانت تشبه الطبيعة في الواقع الا انها كانت متغيرة الشكل بفعل القوانين الذهنية المجردة للشكل . وبهذه الطريقة تجنب الفن الســـومري من ان يغدو محدودا وكزخرف محض ، شبيه بفن العالم الجرماني او الاسلامي القديم . وكانت النتيجة لذلك ان الفنانين السومريين احتفظوا بعالم يقوم على الرسوم والاشكال الحقيقية من الطبيعة بكل تنوعها الفني ، ومع ذلك فانهم استطاعوا ايضا ان يعطوا هذا العالم معنى روحيا .

لقد ازداد ما نملكه من النتاج الفني من عصر ميسلم فى بالكمية والنوعية معا وذلك بنتيجة التنقيبات التي جرت في العقـــود الاخيرة . وهذه الاعمال لا تؤلف مجموعة متجانسة في الموضوع والاسلوب حسب ، وهو ما يميزهـا بكل جلاء عن ضروب الفن ما ظهر منها في العصر السابق او في العصور اللاحقة له ، وانما يمكن ايضا تحديدها بصفة عامة عن طريق اسلوب الكتابة ، وتسلسل الطبقات الاثرية ، الا في الحالة التي تكون قد انتقلت فيها مصادفة الى بيئة غريبة . ففي الطبقات التي تم اكتشافها في الواقع





٥ ٤



٦

اللوح ج ٤ ، ٥ ، ٦ اختام اسطوانية من عصر جمدة نصر وفترة الانتقال الى الطبقة .

الاثرية في منطقة ديالى والتي نحن مدينون لها بمعرفتنا لفن العمارة في عصر ميسلم منذ ظهوره وحتى تطوره ، اكتشفت بصفة خاصة اعداد كبيرة من المنحوتات الثالثة والتماثيل المجسمة التي تعـود الى هذا العصر . الا انه اكتشفت ايضا في كيش ، مدينة ميسلم ، وفي تلو وشروباك « (فارة) ونفّر واور ، وماري ، قطع عديدة مهمة كانت دليلا على ان الاسلوب الجديد قد امتد الى كل المنطقة التي شملتها الحضارة السومرية .

وفي الوقت ذاته ينبغي عدم التغاضي عن ان القسم الشمالي من هذه المنطقة الحضارية ـ حيث كان العنصر السامي على الدوام هو المهيمن عليه اكثر من الجنوب ، قد انتج هو الآخر غالبية الامثلة التي تمثل هذا الاسلوب . وهذا الافتراض التاريخي قد تم تأكيده في السنتين الاخيرتين « » بطريقة تدعو الدهشة بالاكتشافات الجديدة التي اظهرتها التنقيبات في تل يقع شمالي سورية وبلاد ما بين النهرين يدعى تـل خويرة الذي يقـع في منتصف الطريق تقريبا بين نهري الخابور والبليخ ، وغير بعيد جنوبا عن تل ابيض (حران) (٩٢) وتظهر هذه الاكتشافات بانه على بعد حوالي ستمائة كيلومتر شمالي غربي مركز الحضارة السومرية ، ظهر نفس الاسلوب ليس في الفخار ونقش الدبابيس حسب وانما نفس طراز الاشكال لشخوص في حالة صلاة ، مصنوعة من الرخام وباسلوب حسن جدا ويرقى زمنها الى عصر ميسلم . وهكذا يبدو ان المنطقـة الشمالية من بلاد ما بين النهرين قد غدت اكثر اهمية من القسم الجنوبي في منتصف الالف الثـالث قبل الميلاد . واكثر من ذلك ترجيحا ان الساميين الذين سبقوا الاكديين دورا في هذا . وفضـلا من ذلك ايضا فان اقدم كتابة تاريخية وجدت في المنطقة السومرية على صولجان نذري وحرف بشخص تاني ، يعود في الاصل الى الملك ميسلم ملك مدينة كيش الشمالية سلف بابل اللاحقة . والتاريخ الذي تعرضه هذه القطعة النذرية ، التي عثر عليها في تلو ، يمكن ان ينسب الى الفترة الواقعة بين عصر جمدة نصر وعصر سلالة اور الاولى على اساس اسلوب الكتابة ، وهذا يعطينا تاريخا ثابتا ذا اهمية لتاريخ الفن . ذلك ان الجوانب العمودية لرأس هذا الصولجان الضخم (٩٣) (اللوحان ٣٥ و ٣٦) التي يبلغ ارتفاعها تسعة عشر سنتمترا ، قد زخرفت كلها بافريز متصل مؤلف من سلسلة من الاسود ، وكل اسد من هذه الاسـود متسلق ظهر الاسد الذي امامه ولكن رأسه متجه الى الخارج ، ويغطي النحت الناتيء تقريبا كل السطح الخارجي لرأس الصولجان ، وقد حفرت اجسام الحيوانات بشكل مسطح ، اما اللبدات فقد تم التعبير عنها ضمن حدود الجسم وتمت صياغتها بطريقة ترتيب خطوط قصيرة متوازية محصورة في صيغة اجزاء من دائرة . وتبدو وجوه الحيوانات اشبـه بالاقنعة بعيونها والسنتها التي كانت في الاصل مطعمة ، ويخط الجمجمة الحاد الشبه بالزاوية حيث وضعت الاذان على شكل مقابض . فهذه المخلوقات تعطي المرء انطباعا بانها قد اقتت بوعي اذا ما تمت مقارنتها مع الاسود الطبيعية من العصر السابق (انظر اللوحين ١٥ و ١٦) .

وينطبـق هذا ايضـا ، وبدرجة اعظم ، على المخلوق المركب الذي حفر على السطح العلوي لرأس الصولجان ، وهو نسر برأس اسد ، انجز بشكل مواجه بالنسبة لنا . وتوجـد امثلة لهذا المخلوق الغريب منذ عصر الطبقة السادسة في الوركاء . لكنه ولاول مرة الآن وفي عصـر



اللوح ٢٥ رأس صولجان من حجر كلسي لمسلم ملك كيش ، من تلو . الارتفاع ١٩ سم . متحف اللوفر باريس .



اللوح ٢٦ قمة رأس الصولجان من تلو .

ميسلم ، اضفيت عليه صفة القوة الفائقة التي تهدد حياة الانسان ، وذلك عن طريق ترتيب يشبه الدرع لحاميه الشدورين ولمخالبه ، ورأس الاسد الذي يشبه القناع ، والتحوير المتعمد لريشه ، هذا وقد بقي النحت الناتيء ذاته اشبه برسم تخطيطي .

ولا بد ان يكون الاحساس بالتجريد في عصر ميسلم قد ادى بشكل واع الى تفضيل النحت الناتيء المبسط ، بل واكثر من هذا قد ادى الى الانتقال قدما الى اسلوب التخطيط ، اي اسلوب الرسم . كذلك نجد انه في الامكان ان ننسب الى عصر ميسلم ملك كيش مثالا جميلا بصفة خاصة للرسم التخطيطي الخالص . فهذا المثال وجد على رأس رمح برونزي (٩٣) (الشكل ٢٩) عثر عليه في مدينة تلو اهداه ملك كيش ، الا ان الكتابة عليه غير كاملة ، وهو حسب حجمه لا بد وان يكون رمزا الهيا .

الشكل ٢٩ رأس رمح برونزي من تلو .

اما الاسد فانه ، انسجاما مع الفراغ المخصص له ، قد جعل في وضع منتصب وهو يقف على ساقيه الخلفيتين وقد حفرت حـدوده الخارجية بلمسة خفيفة وقوية وبخطوط داخلية مختصرة . وهذا في الغـالب هو المثال القـديم للاسلوب الحقيقي لعصر ميسلم . ذلك لان الابتعاد عن الواقع من النادر ان يكون قد حدث ثانية في عمل فني . فهنا نجد الاستعمال التجريدي للصيغة التي تقوم على الطبيعة قد بلغ ذروته وبذلك اصبح رمزا لفكرة معينة .

ما اعظم الفارق بين هذا المخلوق الخيالي ، وذلك الاسد المكتز المفتول العضل والذي يعود الى عصر جمدة نصر ! . ان الاسلوب الفني لعصر ميسلم غير تـام الوضوح ، ومع ذلك فان من السهل تمييزه بصفة عـامة ، ولا سيما اذا ما قورن مع نتاجات فنية ثانية يمكن ان تنسب الى هذا العصـر ، وبمساعدة تسلسل الطبقات الاثرية واسلـوب الكتابة . وهذا ينطبق على رأس الصولجان من معبد عشتارة في تل اجرب (٩٥) الذي حفرت عليه رؤوس اربعـة اسود بشكل مجسم تماما (اللوح ٣٨) ومع ذلك فهنا نجد ان رؤوس الحيوانات قد حددت جمجمتها بخطوط ذات زوايا ، على غرار ما وجدناه على صولجان ميسلم تماما وقد حورت ابدانها بنفس المستوى .

وفي اقدم قصر ملكي سومري معروف لدينا ، وهو القصـر الذي يقع تحت المقبرة (أ) في كيش (انظر ما سـبق) ، عثر على مجموعة كبيرة من القطع التي تستخدم في التطعيم (٩٦) في السـاحة خلف المـدخل مباشرة . فهذه القطع اجزاء من افاريز جدارية مختلفـة (الالواح ٣٩ ـ ٤١) وهي تشتمل على اشكال لاغنام سائرة ، ورجال يحلبون القرفصاء ، يقومون بحلب الماشية على اكثر احتمال ، ونسـاء يعزفن على الآت موسيقية وبجوارهن معهم اسرى . فالموضوع وصيغة التطعيم يرتبطان



اللوح ٣٨ رأس سوبطان (؟) لكنه ربما رأس أسود محفوظ من حجر رمادي - من تل اجرب - الارتفاع نحو ٩ سم





الالواح ٣٩ ، ١٠ : قطع من اشكال التطعيم من حجر كلسي ابيض من كيش



اللوح ٤١ قطع التطعيم من صور أشخاص ، من حجر كلسي أبيض وحجر الشيست ، من كيش .

بشكل جلاء بين سومريي القدم . وحتى في عصر جمدة نصر كانت توجد فعلا زخارف جدارية في الوركاء بشكل صفوف من الأقماع ، وقد نقشت هذه بنحت بارز قريب جدا من التجسيم ، وربما كان بعضها من اكثر حيوانات ذلك

العصر المصورة حيوية (انظر ما سبق) ومرة أخرى ، ومن الفترة الانتقالية نعرف اشكالا فخارية حيوانية التطعيم . فهي هنا مسطحة وظاهرها مزخرف بدوائر مضغوطة وهذه منة تذكرنا على اكثر احتمال بين المخاريط الفسيفسائية الذي يعود الى بداية عصر فجر التاريخ (٩٧) وهذا يعني ان فن التطعيم في عصر ميسلم قد استمر استعماله . فالاشكال المصنوعة من حجر الكلس الاصفر البراق كانت تطعم في حجر الاردواز الاسمر الداكن (الاشكال مسطحة تماما ، حافاتها الخارجية بين القطع رسمت خطوطها الداخلية بدقة) وطعمت بطريقة تبدو فيها على ذات المستوى مع الخلفية السوداء التي تحيط بها . وهناك اشكال

فردية قليلة ، بشرية في الغالب ، من الطراز القديم لعصر ميسلم ، مثال ذلك اشكال الرجال والنساء الذين يرتدون وزرات قصيرة منتفخة ذات اخوبة سميكة واهداب مضفورة ، وكذلك النسوة الموسيقيات وتكون سيقانها الخشبية النحيلة ذات القدم الغريب ، التي ظاهرها مرتفع بشكل مفرط ، هي الصفات المميزة لها . وعلى هذه الشاكلة كانت اشكال المحاربين (٩٨) ذوي الاطراف الطويلة النحيلة ، والأنوف الكبيرة والذقن الطويلة المدببة (لوح ٤١) الذين لازيائهم شبه بازياء اولئك الذين رأيناهم فعلا في مسلة من لارسا (انظر ما سبق) غطاء الرأس الطويل شكله مخروطي ، طرفه العلوي عريض ، ويشد لباسهم الطويل بحزام سميك ، يكون الجزء الاسفل منه مشقوقا طولا وقد تدلى نصفه فوق الركبة . فمثل هذا الشكل من الانسان جديد تماما .

ولاول مرة ، حسبما نعلم ، في عصر ميسلم اصبحت

الالواح الحجرية المربعة الشكل او المستطيلة ، تحتوي وفيها ثقب محفور في الوسط (لوح ٤٢) . فهذه الالواح تقدم المصدر الرئيس لتاريخ النحت الناتئ خلال هذه المرحلة من العصر . غير ان الغرض الفعلي منها ما يزال غير واضح (فهل هي قواعد لرايات ؟ ام نقوش جدارية ؟ ام احجار اسس ذات نحت ناتئ ؟) (٩٩) . واحسن هذه الامثلة يعطينا منذ النظرة الاولى صفة الاسلوب الناضج للنحت الناتئ في هذا العصر المهم . ذلك لان مواضيعها ذات اهمية اساسية بالنسبة لتفهم كل الفن السومري بل في الواقع لقسم كبير من كل فن الشرق الادنى القديم الذي جاء من بعده (١٠٠) .

ففي معبد إنانا في نفّر ومن الطبقتين السابعة (ب) والثامنة ، اظهرت التنقيبات الامريكية الجديدة عدة قطع من الالواح النذرية تعود لعصر امدوكود سكورو * ومِسلم . ولقد نشر دونالد هانسن DONALD HANSON ** تفصيلات كاملة عنها وقام بدراستها بشكل موسع في (JNES ٢٢ ص ١٤٥) تحت عنوان (الواح نذرية جديدة من نفّر)

وفي الوقت الذي تتطابق فيه مادة موضوعاتها مطابقة تامة مع الالواح النذرية المعروفة لدينا ، والتي كانت تقوم على اساس حفلة شراب ، فان هانسن قد اوضح بحق الفرق في اسلوب الواح نفّر والذي جاء طبقا لاصلها ، اعتمادا على الترتيب الطبقي للموقع الاثري . فهذه الالواح ، على اكثر احتمال ، تمثل امتدادا من الفترة الانتقالية الاولى الى عصر سلالة اور الاولى (من فجر السلالات الاول الى فجر السلالات الثالث أ) . والشيء الذي يثير الغرابة في هذه الالواح التي تم العثور عليها في مدينة نفّر العظيمة ، النقص في انتظام وحدتها وعدم التماسك في اسلوبها ، وكذلك في نوعية القسم الاعظم من صناعتها . ذلك لان صفتها السمجة ، الساذجة غالبا ما تبين ان نفّر لا بد وان كانت فعلا مركزا دينيا اكثر منه جماليا في سومر . فلو وجد اسلوب متجانس في عصر مِسلم فان اصله لم يكن ليوجد في نفّر على وجه التأكيد .

والموضوع الرئيس في كل الالواح النذرية وهو مشاهد حفلات الشراب ، حيث يشاهد شكل رئيس لامرأة جالسة على عرش قبالة رجل جالس ، اقل منزلة من منزلتها على ما يظهر وكلاهما يظهران عادة وهما يمسكان بقدح شراب في يد واحدة وبغصن في اليد الاخرى . وغالبا ما توضع جرة كبيرة للمزج بينهما ، ويكون الخدم في خدمتهما ، وبالاضافة الى الخدم غالبا ما يكون الموسيقيون والراقصون حاضرين . وتقدم هدايا من كل الانواع كالمشروبات والاواني والصناديق بالاضافة الى الحيوانات المنذورة . وكانت مسيرة الرجال الذين يحملون الهدايا والتي تشتمل في بعض الاحيان على عربة تجرها اربعة حيوانات ، تمتد احيانا الى شريط ثالث . وربما يكون احد الاشخاص الرئيسيين في الوليمة قد نزل توا من العربة . هذا وقد تستبدل العربة في بعض الاحيان بقارب لكونه الوسيلة الثانية للتنقل لدى الانسان والآلهة في بلاد سومر ذات الارض الغنية بالقنوات . وترسم بعض الاشكال احيانا بشكل تخطيطي مختصر وبصفة تفصيلية حينا آخر . ولكن ما هو اكثر اهمية ان نلاحظ ان المناظر في هذه الحلقة التي تركزت حول وليمة الشراب ، قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بمجموعة ثانية من الصور تركزت حول البطل الذي يحمي الحيوانات الداجنة من الوحوش المفترسة .

* امدوكود - سوكورو Imdugud - Sukkuru تقرأ حاليا انزو سود ساري Anzu - Sud - Shifa -

** دونالد هانسن استاذ في معهد الفن بنيويورك ، اشترك في التنقيب في نفر ، ومدير الاعمال الحقلية في تل ابو صلابيخ ، والآن في تل الهبا بلجش .



اللوح ٩٢ لوح نذري من حجر كلسي - من خفاجي . العرض ٢٩,٥ سم . المتحف العراقي بغداد .



اللوح ٩٣ جزء من لوح نذري من حجر كلسي من اور . العرض ٢٦ سم . متحف الجامعة في فلادلفيا



٤٤





٤٦ الألواح ٤٤ ـ ٤٦ أجزاء من ألواح نذرية من الرخام ، من غارة ، متحف الدولة برلين . ٤٥



اللوح ١٧ قطعة من لوح نذري من حجر كلسي ، من سوسة ، العرض ١٢ سم ، متحف اللوفر في باريس .



اللوح ١٨ جزء من لوح نذري من حجر كلسي ، من خفاجي العرض ٢٩ سم ، المتحف العراقي في بغداد .

ففي هذه المجموعة نراه يقف الى جانبه مخلوق مركب (١٠١) (اللوحان ٤٥ و٤٦) يربط بين رفيقين لا يفترقان هما الرجل والثور ، تماما مثلما كان خصماهما الاسد والنسر ، في المنحوتات الناتئة السابقة يشتركان في صورة النسر الذي له رأس اسد .

والعلاقة الداخلية التي تربط هذين الطاقمين من الصور في دائرة موحدة ليست موضحة في مشاهد على ختم اسطواني يتألف من حقلين حسب (١٠٢) وانما على منحوتة نذرية ناتئة من معبد شارة في تل اجرب ايضا (١٠٣) (لوح ٤٩) . وان الافريزين العلويين من هذا يضمان مشهدا كاملا لوليمة شراب ، في حين نرى في الافريز الثالث في الاسفل رجلا يشاهد في الناحية اليسرى وهو يسرع رعا ليدافع به عن ثور انهار قتيلا امام ضربة اسد .

اللوح ٤٩ لوح نذري من حجر كلسي - من تل اجرب - العرض نحو ١٧٫٥ سم - المتحف العراقي ببغداد .

وكلا الموضوعين سواء اكان الاجتماع الديني بين المرأة والرجل في مشهد الهدايا ، ام حماية الحيوانات الداجنة من الاسد والنسر على يد احد الابطال ، لهما اصولهما في فن عصر جمدة نصر (انظر ما سبق) . ومع هذا فقد وجد منذ ذلك الوقت تغير ملموس في الشكل الفني : فللمرة الاولى نجد ان النحت الناتئ لم يعد يستعمل بمثابة زخرف لظاهر الختم او الآنية او الصولجان او السلاح . وانه اذا كان قد استعمل لمثل هذه الطريقة فأن ذلك قد حدث اضطرارا ، اما لتكوين جزء من الاداة التي نقشت عليها ، او لكي يبرز ظاهر الاداة نفسها . واكثر من ذلك فان الاشكال لم تعد تماما تمثل عنصرا زخرفيا على سطح مصور مثلما كانت عليه خلال فترة الانتقال . اما الآن فان النحات اخذ يصور بابداع منظرا مستقلا عن وظيفة الاداة لانه لم يعد يكتفي بصقل السطح حسب وانما اخذ يؤطره بعناية ، ويقسمه الى حقول ، (لوح ٤٢) . ومن اليسير مشاهدة الامثلة على ذلك في الالواح النذرية من خفاجي وأور وتل اجرب (١٠٤) التي استعملت فيها ترتيبات مماثلة لذلك . فالسطح المصور على هذه الشاكلة يمثل الصفة التجريدية التي يتصف بها عصر ميسلم . ذلك لان الفن في ذلك العصر لم يحفل بمجال الواقعية لهذا العالم وانما بالمجال المثالي الذي اوجده نفسه والذي انفصل بحذر عن الواقع بمساعدة اطار ما . كذلك فرضت فكرة المجال التجريدي قوانينها الخاصة بها على الشخوص التي كانت تظهر في داخلها وذلك لان على هذه الشخوص في حركاتها ووضعيتها وحجمها وعلاقة احدها بالآخر ، ان تخضع نفسها للقوى الكامنة التي تسيطر على المنظر التصويري ، بنسق المحاور القائمة والوضع المتعامد والافقي . فهنا انصب العمل ، ربما لأول مرة ، على مبدأ تساوي الرؤوس (الامتداد الافقي للرؤوس والعيون) : مثال ذلك رؤوس الاشخاص الجالسين والواقفين في وليمة الشراب (١٠٥) وكذلك رؤوس اولئك الرجال والحيوانات التي تتباعد على ارتفاع متساو .



وكانت كل المظاهر التي ظهرت قبلا في عصر فجر التاريخ كقوانين مجردة تتحكم بترتيب الاشكال في علاقتها الواحد بالآخر داخل الصورة ، قد استعملت ثانية من قبل الفنانين في عصر ميسلم : من امثال ترتيب الصفوف ، والمواجهة التامة والمطابقة ، والوقفة المنتصبة لحيوانات من ذوات الاربع تقف على اطرافها الخلفية في مجموعات شعارية . ولقد ذهبت بعض الترتيبات ابعد من ذلك عندما ظهرت الاشكال الفردية للحيوانات ذوات الاربع في وضع متقاطع (١٠٦) (لوح ٤٦) وبذلك برزت في افريز مضفور متقاطع ، او عندما تكون مجموعات الرسوم على يسار محور الصورة ويمينها فانها لم تعد ترتب على توازن ثابت بل على توازن سارح (١٠٧) (لوح ٤٢) .

ومع ذلك فقد غدت الآن في عصر ميسلم كل الاشكال ومجاميع الرسوم التي ترتب بهذه الطريقة تخضع لسيطرة سطحها التصويري الذي لا يلين ونمي به المجال المجرد الذي توجد فيه .

كان الفن ذو البعدين في عصر ميسلم قد وصل فعلا الى نتيجة منطقية على يد نحاتي الحجر . والواقع ان موضوع النقش على الاختام الاسطوانية في هذا العصر لم ينتج اية ابداعات . فالرجال الذين حفروا الاختام الاسطوانية كانوا انفسهم ما يزالون يخضعون لتأثير اسلوب حلقة وليمة الشراب . وكذلك البطل الذي يحمي الحيوانات الداجنة من الحيوانات المفترسة ، وشجرة الحياة مع حيوانين والتي تنتمي هي الاخرى الى هذا الاسلوب .

ومع ذلك فان منظر الشراب الحقيقي لا يبدو بانه هو الغالب ، وسبب ذلك يعود الى اكثر احتمال ، الى ان فيه اسلوبا لا يمكن ان يستعمل صورة ختم في رمز شعاري لقوى تعزز الحياة وتهددها ، وهي بعيدة كليا عن الطبيعة (لوح د ١) . فشكل الختم الاسطواني يقدم سطحا تصويريا على الختم الحقيقي كله ، بعرضه الموحد وافريزه المتواصل الذي يتداخل في ذاته ، وعلى الطبعة التي تقدم شريطا لا نهاية له . ففي هذا الافريز يجب ان تترتب كل التركيبات الفردية طبقا للفراغ المحدود المتوفر ، وليس طبقا لقوانين الطبيعة . فالحيوانات ذوات الاربع تكون ملائمة ، بصفة افضل ، اذا ما وقفت على اطرافها الخلفية او الامامية (١٠٨) وشكل الانسان يتناسب مع طبيعة الافريز اذا كان في وضع التهيوء للركض (١٠٩) . فهذا التشابك في الاشكال البشرية والحيوانية والذي يعرف باسم شريط الاشكال ، كان واحدا من ابداعات النقش على الاختام الاسطوانية في عصر ميسلم . فالاشكال الفردية تتشابك احدها مع الآخر وتتآلف سوية شكلا تجريديا بعيدا عن الطبيعة . وحتى في هذا لم يعد التشديد على رفض الواقع كليا . وقد ادى التجريد التصويري الى تقلبات في الشكل مما لم يشاهد مثله قبلا في فن الشرق الادنى ولم يظهر ثانية ، مثلما حدث في المخلوقات المركبة التي كانت تصنع من عناصر طبيعية متباينة بقصد الرمز الى قوة خارقة للطبيعة . فالآن في هذا العصر قصدت العناصر ، وعنى بها الصورة التي تضم ثلاثة اشكال ، الى تجريد مختصر . فالبطل الذي يهيمن على اسدين قد تحول الى شكل شعاري يتألف جزؤه العلوي من جسم انسان والسفلي من اطراف خلفية لاسدين او الاطراف الامامية بالتناوب . ويمسك البطل في الوسط بذيلي اسدين معا على يمينه وعلى يساره . وبدلا من البطل البشري يكون الجزء العلوي احيانا عبارة عن الانسان ـ الثور الذي يمتزج مع اقسام الاسدين (١١٠) (لوح د ٣) .

ولقد تأكد تركيب الاشكال الفردية للرجال والحيوانات بالاتجاه نحو التجريد ايضا . فمع ان ملابس البشر وشعورهم واشكال الاسود والمواشي متماثلة ، بصفة عامة ،



١



٢



٣

اللوح ٥ : ١ ، ٢ ، ٣ . الأختام الاسطوانية من عصر جمدة نصر ومرحلة الدكتورة سكوت .

مع النقش على الأختام الاسطوانية مثل تلك التي استعملت في فن الرسوم الناتئة (١١١) . فلا يمكن ان ينكر ، مع ذلك ، ان نقاش الاختام في عصر ميسلم كان يذهب باستمرار في تحوير الاشكال البشرية والحيوانية الى أبعد من معاصره النحات . ففي النقش على الاختام الاسطوانية لا تكون الاجسام جامدة ومستطيلة بشكل مبالغ فيه حسب (١١٢) بل ان الاطراف الناتئة من الجسم ، كالاقسام السفلى من الاذرع والارجل في الرجال ، والاقدام الامامية والخلفية في الحيوانات ، غالبا ما تستدق فتغدو خطا ليس الا (١١٣) .

وهنا نرى مرة اخرى ان خطوة اخرى نحو المعالجة التجريدية كانت تستعمل في الغالب بالنسبة لوجوه الابطال والحيوانات التي رسمت مع منظر امامي ، وبصفة خاصة ، في الاشكال المتقلصة التي اشير اليها اعلاه ، والتي اجريت فيها المعالجة التجريدية بكل ابعادها . مثال ذلك اننا اذا ما نظرنا الى طبعة ختم من خفاجة (١١٤) فنستطيع ان نرى احد الاسود وحلقة من خصلات الشعر ممثلة بشكل هندسي الى درجة انها تقلصت الى حلى كروية . فرؤوس الاسود التي تشاهد من اعلى ، قد تحولت الى ما يشبه المستطيل المخطط . واذا ما عاد الانسان بفكره الى الطريقة التي عولج بها ذات الموضوع ـ اي البطل المتغلب على الحيوانات ـ في الاشكال الناتئة على الاواني الحجرية المزخرفة في عصر جمدة نصر ، حيث كانت الاشكال تعبر بقوة متناهية وبتقارب تام مع الطبيعة ، فانه بهذه الطريقة وحدها يستطيع اذ ذاك ان يدرك مدى سعة الفجوة بين العصرين من حيث تفهمهما الاساسي لكل انواع الفن ، وانعكاس ذلك على وجودهما باكمله . ذلك ان ما وصلت اليه الرمزية والتجريد في هذا العصر لا يمكن تجاوزه بحال من الاحوال (اللوح د ٢) .

والصفة المميزة لعصر ميسلم هي الاعداد الكبيرة من المنحوتات المجسمة لرجال ونساء يؤدون العبادة ، مما يوضع في خلوات المعابد كتماثيل نذرية . ولسنا نعرف امثلة اقدم لهذا النوع من الفن الا اذا اعتبرنا ضمن هذا الصنف تمثال خادمة واقفة يبلغ ارتفاعه احد عشر سنتمترا (١١٥) ، والنصف الاعلى من جسمها عار ، اكتشف في الطبقة الرابعة من معبد سن في خفاجي (لوح ١٢) . ومع ذلك فان هذا التمثال يعكس شيئا من العبادة الشخصية المتضرعة المتوسلة الشديدة الانفعال للآلهة ، مما نستطيع ان نراه في كل التماثيل التي تعود الى عصر ميسلم وبالنظر الى النوعية الناجحة نسبيا . فالتماثيل المجسمة من عصر ميسلم ذات حجوم صغيرة دون استثناء ، وهي في معظمها تعادل ثلث الحجم الطبيعي . فقد كان الانسان في بلاد سومر ، في بداية فجر التاريخ ، مرتبطا الى حد ما باتحاد جسدي مع المعبود عن طريق الملك وزواجه المقدس ؛ اما تماثيل المتعبدين الصغيرة في عصر ميسلم فانها من الناحية الاخرى كانت خير مثال على الاحساس بان هناك فجوة واسعة تفصل الانسان وعالمه عن العالم السماوي ، وان هذه الفجوة لا يمكن اجتيازها الا عن طريق الصلاة وتقديم القرابين . ونفس الغرض الذي ادى الى المنحوتات الناتئة والنقش على الاختام هو الذي اثر بكل جلاء ايضا على الفن ذي الابعاد الثلاثة في عصر ميسلم .

فهنا نرى مرة اخرى محاولة يراد بها اخفاء شكل مثالي للانسان ، وذلك عن طريق استبدال الصيغ الطبيعية الحية ، حيثما امكن ذلك بتكوين هندسي جامد مبسط . وقد استعملت صيغة التجريد هذه بصفة خاصة في التماثيل الصغيرة المصنوعة من الحجر . وسبب ذلك انه حين يعالج الحجر بصفة مادة فان من السهل اختيار الوسيلة المعتادة لانجاز تعبير تجريدي عن طريق الاشكال الطويلة والنحيفة بصفة مبالغ فيها . ذلك لان كتلة الحجر كواسطة لا تنسجم مع طبيعة

عصر ميسلم . وان هناك بعض الدلائل تشير الى ان هذا السبب قد ادى في ذلك العصر تماما الى استخدام طريقة ثانية لانتاج النحت المجسم ، هي فن النحت بالبرنز وهي الطريقة التي ظفرت باهتمام خاص ، بل انها اخذت في الواقع تمارس تأثيرها على الاسلوب كله وتؤثر كذلك على النحت في الحجر .

صحيح ان عدد الاعمال الفنية من البرنز اقل بكثير مما بقي لنا من التماثيل الحجرية الصغيرة ، غير ان هذا يجب ان لا يخدعنا ، لان النتاجات الفنية النحاسية اكثر قابلية للتلف ولان مادتها مرغوبة اكثر من الحجر . فنحن نعرف بأن تماثيل برنزية كبيرة مجسمة قد وجدت في عصر ميسلم ، وذلك نتيجة صدفة ابقت على قطعة في معبد شارة في تل اجرب ، تمثل الجزء الامامي من قدم انسان (١١٦) صنعت بشكل جميل وبالحجم الطبيعي تقريبا (اللوح ٥٠) فاصابع القدم الرشيقة التي ينفصل احدها عن الاخر بالاظافر المحددة بعناية ، تؤكد بانها كانت جزءا من تمثال كبير . فالمسافة البينة بين اصابع القدم دليل على محاولة الفنان لتحرير الاعضاء من كتلة التمثال جهد المستطاع .

وقد نستطيع ان نتصور الهيئة التي كان عليها تمثال برونزي كهذا من عصر ميسلم حين كان كاملا ، وذلك عن طريق الاستعانة بالتماثيل البرونزية الصغيرة التي عثر عليها في خفاجي وتل اجرب ، وان كانت الاخيرة اجزاء من قواعد نذرية ليس الا . فافضل نموذجين منها (١١٧) يمثلان رجلا عاريا متمنطقا بحزام ، وله شعر طويل ولحية كما هو شائع في عصر ميسلم ، رشيق رفيق الاطراف ، يقف في وضع متهيء للحركة وقد انحنى الجزء الاعلى من جسمه



اللوح ٥٠ جزء من قدم لتمثال من البرنز ، من تل اجرب العرض ٤ر٨ سم . المتحف العراقي ببغداد



الى امام قليلا ، كما ارتفع رأسه قليلا الى اعلى ، بينما تحررت الاجزاء العليا والسفلى من ذراعيه ، من الجسم ، وتشابكت يداه وامتدتا الى امام (اللوح ٥٢) . فالتمثال برمته يشير باعجاب الى حساسية احد المتعبدين ويعبر عن انقطاع كلي للاله ، وتلك مطابقة تامة مع الصفة الجوهرية التي اتسم بها عصر ميسلم .

والى جانب ذلك يوجد مثال آخر يبين كيف استطاع فن النقش الناتيء على المعدن في هذا العصر ان يحقق التحرر من كتلة المادة . يمتلك قسم الشرق الادنى في متحف الدولة ببرلين ، منذ زمن طويل ، رأس ثور صنع من البرونز (١١٨) (لوح ٥٣) يبلغ حجمه نصف الحجم الطبيعي تقريبا . وانسجاما مع روح هذا العصر تماما ، فان هذا التمثال يشرك تحوير الاشكال الطبيعية مع الرغبة في تحرير كل الاطراف من المادة جهد الامكان . ذلك ان الفم والمنخرين لهما صفة حلزون مزدوج ، وقد صيغ جانبا الجزء الاعلى من الرأس على شاكلة انبوب برز منه قرنان ارتفعا بكل رشاقة . ولا بد للمرء من ان يتذكر رؤوس الاكباش التي تعود الى عصر جمدة نصر حين كان نحاتو الحجر يصنعون القرون وهي ملتصقة بامتداد الرأس (١١٩) وذلك اذا ما المرء اراد ان يثمن الطريقة التي يبدو فيها رأس هذا الثور وكأنه يطفو منفصلا ومن دون ادنى اثر للثقل فيه . ان صب البرونز وحده هو الذي يستطيع ان يحقق هذا ، لانه كان مرافقا للصفة الجوهرية لهذا العصر ، العصر الذي كان يزدري بكل القضايا الدنيا الوضيعة . والصعوبات الموروثة في المهمات التي هيأ صناع

اللوح ٥٢ قاعدة نذرية من البرونز بهيئة رجل عار . من خفاجي
الارتفاع ٥٥٫٥ سم . المتحف العراقي ببغداد



اللوح ٥٣ رأس ثور من البرونز الارتفاع ٩,٢٢ سم متحف الدولة برلين.

المعدن في عصر ميسلم المنسوب لها ، يمكن التدليل عليها من قطعة برونزية صغيرة لعربة مؤلفة من اربع دواب مع سائقها (١٢٠) عثر عليها في معبد شارة في تل اجرب (لوح ٥١) . ومع ان هذه القطعة انجاز فني مدهش الا انهـا جد صغيرة (اذ يبلغ ارتفاعها سبعة سنتمترات وملمترين) وسطحها في وضع سيء جدا حيث لا يرى اية قيمة فنية في الوقت الحاضر .



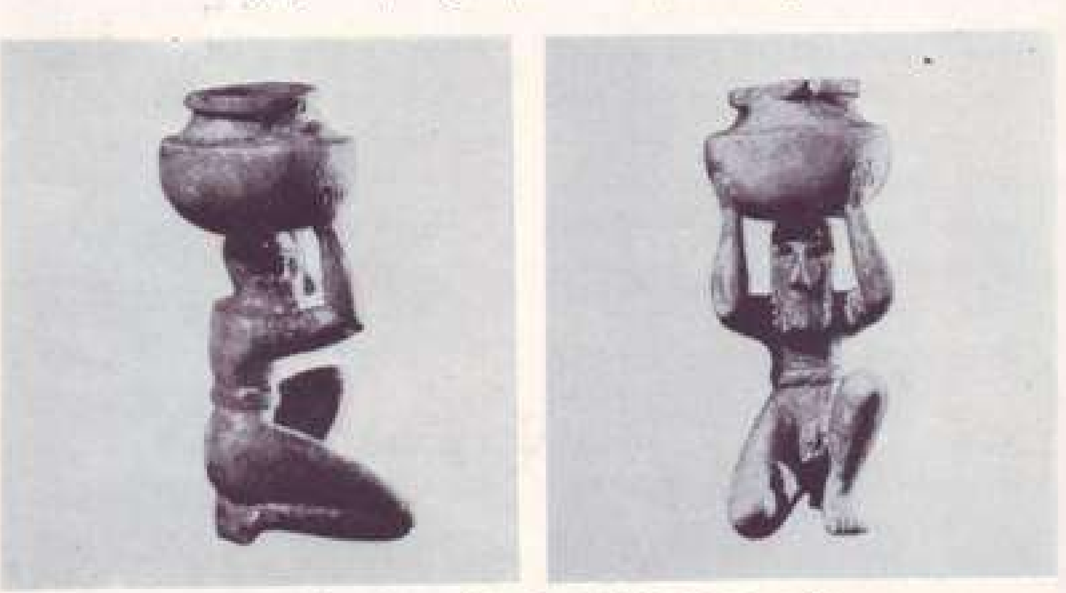
اللوح ٥١ نموذج لعربة من البرونز من تل اجرب .

الارتفاع ٧٫٢ سم . المتحف العراقي ببغداد .

هنالك تمثال مرمري من معبد نتو « (اكتشف في الطبقة السادسة) (١٢١) يمثل ما يشبه تقليدا لواحد من تماثيل برونزية سبق ذكرها عثر عليها في المعبد البيضوي الاول في خفاجي (١٢٢) . صحيح ان النسب في الحجر الهش قد انعكست بالضرورة الى حد ما ، وان النحات لم يعد يجرأ على ان يفصل الساقين احداهما عن الاخرى أو اليدين عن الصدر ، الا ان الهيئة المكورة والمظهر العام بقيا على ما كانا عليه الى حد ما (لوح ٥٤) واحيانا مضى النحاتون الى ابعد من ذلك بشكل مدهش فصنعوا الاشكال الراكعة . وعلى الاخص تمثال الخادم العابد العاري المنتطق بحزام ، والذي عثر عليه في تل اجرب (١٢٣) (اللوحان ٥٥ و ٥٦) . فهذا الرجل يحمل اناء كبيرا على رأسه ، ويسنده بكلتا يديه المرفوعتين . وقد نحت الساقان مستقلين احداهما عن الاخرى تماما . وارتفعت الركبة اليسرى الى اعلى ، في حين كانت الركبة اليمنى مستندة على الارض . ولقد صيغ التمثال الصغير كله بروحية عملية صب البرونز المتحولة الى صناعة حجر الكلس وفكرة التمثال لا تنسجم مع المادة التي صنع منها . وقد تم اكتشاف الاغلبية العظمى من التماثيل الحجرية الصغيرة التي تنسب الى عصر ميسلم في المعابد وهي تمثل الطبقة الكهنوتية للمعبد باكملها والتي كانت تحتفظ في هذه المعابد بحق المشاركة مع الالهة ، وهي



اللوح ٥٤ تمثال من الزجاج لرجل عار، من خفاجي. الارتفاع ٢٤ سم. المتحف العراقي في بغداد.



الألواح ٥٥، ٥٦ تمثال من الزجاج لرجل عار راكع يحمل اناء من تل اجرب. الارتفاع ١٠ سم. المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو.

تتدرج من الكهنة الاداريين حتى الكاهن الاعلى نفسه والامراء . ولقد عثر على اشكال من هذا النوع في كثير من المدن في منطقة سومر . ولكن ليس بشكل الكميات التي وجدت في معابد منطقة ديالى : اشنونا (تل اسمر) وخفاجي وتل اجرب (٢٤) ولقد كانت معظم التماثيل الصغيرة لرجال لهم ، بدون استثناء ، لحى طويلة مستطيلة ، وشعر رأس مستعار في وسطه فرق عريض . وتتدلى خصلتان من هذا الشعر المستعار على جانبي الوجه حتى تصلان الى الصدر ، وغالبا ما تختلطان باللحية . ويظهر بعض الرجال الذين هم من طبقة اوطأ حليقي الرؤوس احيانا . ويكون القسم العلوي من الجسم عاريا على الدوام . ويرتدي الرجال دوما وزرة قصيرة تشد بحزام سميك ومزخرفة من الاسفل باهداب خصلة . وتكون اليدان متشابكتين معا امام الصدر ، وقد تمسكان بكأس كبيرة احيانا . وتظهر المقل والأنف بمادة خاصة ، او انها تنحت بشكل اقراص فوق المقلة . وتكون الاقدام والسيقان اما فوق قاعدة او من دونها تبعا للحاجة الى استقرارها وتنحت دون قيد في الحجر . وتكون المرافق مدببة وبارزة للخارج . اما اللحية وشعر الرأس المستعار فانهما محوران عن الطبيعة بشكل خطوط افقية متموجة او متعرجة . والغالب ان تكون الايدي صغيرة جدا وضامرة . وغالبا ما يقسم الظهر الى نصفين بخط عمودي حاد محفور بوضوح . ويشتمل هذا الوصف العام على تفرعات كثيرة من بين العديد من التماثيل الصغيرة وكسرها . كما انها تختلف في النوعية بشكل ملحوظ ايضا .

فالكثير من الناحيات التي صنعت بدون عناية والتي لا تمثل الطبيعة تمثيلا صادقا ، تؤدي الى تركيبات ذات ابعاد هندسية نستطيع منها ان نلمس اثار منشأة للاحساس بالتفوق الذي ساد في هذا العصر (لوح ٥٧) . فالاقدام تكون سميكة بصفة خاصة بحيث تبدو وكأنها غريبة الشكل في الغالب . وبعكس ذلك نجد ان الانطباع الرئيس الذي تخلقه افضل الامثلة (١٢٦) هو انطباع بالتباين بين الوزرة التي تشبه المخروط والجزء الاعلى من الجسم الهشم بشكل هندسي تماما ، الى درجة يحس المرء ازاءه مرة اخرى بتأثير فن النحت الثاني على المدن في انفصال الاجزاء العليا من الاذرع عن الجسم بشكل مبالغ فيه (لوح ٥٨) وقد نحتت الاكتاف بشكل عريض جدا وعلى حساب الصدر . ويبدو المنظر الجانبي للوجه غير حقيقي تماما بانفه الضخم البارز وبالشفتين الناتئتين اللتين تتماشيان مع تموجات الشعر المستعار واللحية . ولقد نحتت الاقسام السفلى من السيقان من كتلة المرمر مباشرة وبمهارة كبيرة . ونحيا من الكسر فقد زودت بسند ينتصب في الظهر .

ولقد جاء التمثال الصغير للكاهن (١٢٧) برأسه الحليق معبرا بصفة خاصة وذلك بسبب الطريقة التي ابرز فيها الكاهن وهو ينظر الى الاعلى وكأنه يبحث عن الهه ، وطريقة تنسجم كثيرا مع صفة هذا العصر . وينتمي هذا التمثال الصغير الى كنز كبير من التماثيل التي دفنت في مكان تم تعيين موقعه بصورة اكيدة عن طريق تسلسل الطبقات الاثرية . وهو الطبقة الاولى من المعبد المربع في اشنونا . لهذا فان هذا التمثال يعود دون ريب الى ذروة عصر ميسلم (١٢٨) وهو العصر الذي لم تعد المراحل الاخيرة من طبقات البناء في المعبد المربع تنتمي اليه (١٢٩) .

وهناك تمثال صغير (١٣٠) من معبد سن (الطبقة التاسعة) في خفاجي (لوح ٦٠) يظهر شكلا آخر في الاسلوب . فثمة لوح عريض من الحجر خلف القسم الاسفل من السيقان ، وعدم فصل المرافق عن البدن ،



اللوح ٥٧ تمثال من الرخام لرجل ، من خفاجي . الارتفاع ٣٠ سم . المتحف العراقي في بغداد .

اللوح ٥٨ تمثال من حجر كلسي لرجل ، من تل اسمر . الارتفاع ٢٨٫٥ سم . المتحف العراقي في بغداد .



اللوح ٦٠ تمثال رجل بقاعدة مزينة بالنحت الناتئ ، من حجر أصفر ، من خفاجي ، الارتفاع ٢٠ر٣ سم . المتحف العراقي في بغداد .

اصبح في الاشكال بعمل السيقان والقسم الاسفل من الاذرع نحيفة جدا انسجاما مع اسلوب يتفق وروحية عصر ميسلم . ولقد كان لذلك اكثر اثارة لان الوزرة قد زخرفت حتى على شكل خاص . فقد كانت اهداب الوزرة السفلى طويلة جدا ومعمولة بشكل محسم ، يضاف الى هذا ان الجزء الاعلى من الوزرة حتى الحزام قد غطي باربعة صفوف من الاهداب القصيرة . ويبدو ان هذا قد قصد به ان يمثل تغيرا في اسلوب الوزرة اصبح يحظى ، فيما بعد ، باهمية خاصة . والنحت الناتيء الصغير خلف كاحل الساقين مهم ، لانه يظهر لنا جزءا من شكل شريط مصور (انظر ما سبق) . لبطل مع ثور وحشي ثبت غالبا على ساقيه الخلفيين ورأسه متجه الى وراء .

ويرى البطل في اسلوب لا يمكن ان يعزى الا الى عصر ميسلم ، بوجهه وشعره المخططين ، وهذا مما يؤيد نسبة هذا التمثال الصغير برمته الى هذا العصر . ولسوء الحظ فان رأس هذا التمثال مفقود . على ان المرء يستطيع ان يتصوره بيسر اذا ما درس القطعة (١٣١) التي عثر عليها في المعبد البيضوي الثالث في خفاجي . ومع ان هذه القطعة ليست بحالة جيدة الا انه ما يزال في مقدور المرء ان يتعرف على ذات الطراز وذلك بالمرافق الدقيقة وبذات النوع من مظاهر الوجه البهيجة التي تعود - على اكثر احتمال - الى هذا العصر .

من بين تماثيل عصر ميسلم الصغيرة اثنان لهما اهمية خاصة . فهذان التمثالان اكبر حجما من كل ما ورد في المجموعة التي سبقت الاشارة اليها ، والتي اكتشفت في المعبد المربع في اشنونا . وهما لرجل وامرأة (١٣٢) وربما يعبران سوية عن تصور واحد (الالواح ٦١ و ٦٢) . وكلاهما يمسكان بقدح صغير في ايديهما القصيرة التي لاتتناسب مع حجم جسميهما . وقد يكون هذان الزوجان يمثلان الشخصين الرئيسين في الزواج المقدس الذي رأيناه مصورا على الرقم النذرية . فهذان التمثالان الصغيران لم يكن حجم ايديهما قد توقف نموه الطبيعي بصفة عامة حسب بل انهما يمثلان ايضا الشكل الوحيد من تلك المجموعة ، اذ ان لهما عيونا واسعة غير طبيعية ، وقد برز من هذه العيون بؤبؤ كبير غير طبيعي مطعم باللون الاسود . ويظهر التمثالان وهما يرفعان رأسيهما الى الاعلى ، ويتطلعان الى الاله ، وبهذه الطريقة اضفيت عليهما صفة السمو الخارقة للطبيعة . ولهذا السبب اعتبر المنقب هنري فرانكفورت = H. Frankfort = * (١٣٣) ان تمثال الرجل يمثل الاله أبو صاحب المعبد ، وقد تأيد هذا الاعتقاد بوجود نحت ناتيء على واجهة القاعدة التي تحت قدمي التمثال ، وهو عبارة عن عنزتين متدابرتين كل منهما مضطجعة امام شجيرة عليق ، ووراء طير مفترس يحوم فوقهما . فهذا الموضوع ، وهو واحد من الموضوعات القديمة التي تخص عصر فجر التاريخ ، من بين مجموعة من المشاهد التي تمثل اسطورة ابو - تموز (الشكل ٣٠) . ولما كانت الشخصية التي يصورها التمثال لا تحمل اية صفات خارجية يستطيع بها المرء ان يميز الاله بصفة عامة من التمثال غطاء الرأس ذي القرون ، لذا فانا نستطيع ان نعتبره - على اكثر احتمال - صورة امير او كاهن اعظم كان عليه ان يمثل الاله في حفلة الزواج المقدس .

* هنري فرانكفورت اشرف في الثلاثينات على ادارة التنقيبات التي قام بها المعهد الشرقي التابع لجامعة شيكاغو في حقل من تل اسمر وخفاجي واشنانا واجرب وخرسباد ... ومن اشهر مؤلفاته كتابة عن الاختام الاسطوانية التي يعد من المراجع الاولى في هذا الموضوع .



اللوح ٦١ الجزء العلوي من تمثال من الرخام لامرأة، من تل أسمر. الارتفاع ٥٩ سم. المتحف العراقي في بغداد.



اللوح ٦٢ القسم العلوي لتمثال من الرخام لرجل، من تل اسمر الارتفاع ٧٢ سم. المتحف العراقي في بغداد.

وكذلك لا نجد تمثال المرأة المرافقة منسجما في اطاره ونماثيل النساء الصغيرة الحديثة التي تنسب الى هذا العصر والتي عثر عليها في المعبد المربع في اشنونا . وما وجد منها ، بصورة خاصة ، في معبد تتو السادس ومعبدي سن الثامن والتاسع ، والمعبد البيضوي في خفاجي . نقول لا نجد في هذه النماذج تلك العيون الكبيرة المبالغ فيها ، ولا الأنف الضخم . وليس فيها من رفع رأسه محدقا عاليا ، او ان له شعراً مثيلاً او ايدي بهذه الدقة ، ولو ان بعضها يشبه تمثال المرأة في انفصال يديها وفي مسكها لغصن احيانا . وفوق كل ذلك لا يوجد تمثال صغير آخر له مثل هذا التمثال شكل انسان صغير جدا (ولم يسلم منه سوى قسمه السفلي) يقف على ذات القاعدة الى جوار الشخص الرئيس . فلا بد ان يكون هذا قد قصد به ان يشير - في الغالب - الى مظهر الأمومة للمرأة الممثلة . ولقد استطاع النحات ان يحقق تأثيراً اكثر سموا ورفعة في هذا الشكل الانثوي عن طريق التفاصيل المصطنعة، من امثال ضخامة العينين وصغر اليدين ، وليس عن طريق اي شيء يشبه التغير في الاسلوب من امثال هندسة كتلة الحجر او قطعها . والتماثيل الصغيرة التي وصلتنا سالمة تعد قليلة بالقياس الى العدد الكبير من رؤوس النساء التي عثر عليها (١٣٤ و ١٣٥) .



الشكل (٣٠) قدما ثانٍ على قاعدة تمثال كبير للعابد من المجموعة الفنية المكتشفة في المعبد المربع - تل أسمر .

ولا يبدو لنا فيما اذا كان النحات قد حاول انجاز مثل هذا الانطباع المؤثر للمبدأ الروحي في اي من التماثيل الصغيرة الانثوية الاخرى وفي الرؤوس . كما ان نوعية هذا العمل بصفة عامة اقل جهدا مما هو عليه في تماثيل الرجال . صحيح ان شكل اجسامهن قد اختفى تحت رداء سميك ولم يترك سوى الذراع اليمنى وجزءا من الكتف طليقا ، الا ان الوجوه المكثرة تحت كتلة الشعر المضفورة



اللوح ٥٩ القسم العلوي من تمثال من المرمر لرجل من تل أسمر الارتفاع ٥٥ سم . المعهد الشرقي في شيكاغو .

صفة فضة ، كانت فيها مثل ورقة ، وكانت العيون المطعمة وحدها تبدو غير مؤثرة (١٣٦) . وفي الحالة الوحيدة التي زخرف بها رداء المرأة على شكل حراشف قصيرة محززة (١٣٧) (لوح ٦٣) في هذا تحقق الاشكال متعة فائقة مثلما كان عليه طراز تماثيل الرجال الصغيرة التي تنتمي الى هذه المجموعة . فهذه ينبغي ان تنسب بكل تأكيد الى نهاية عصر ميسلم وان تعتبر بداية التحرر من التشدد الصارم الذي اتسم به هذا العصر (١٣٨) .

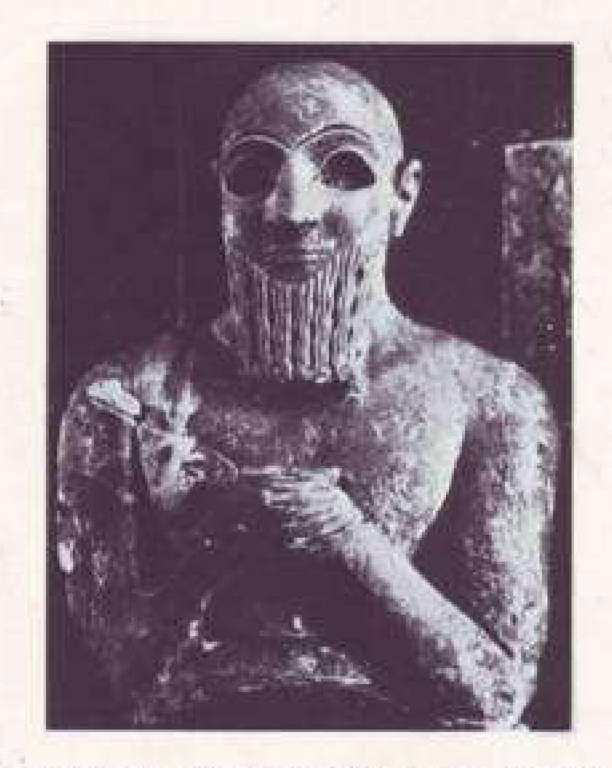
وفي الآونة الأخيرة وبمعونة التاحبات الفنية من ماري غدا مستطاعا ان يقال بان الانعتاق من المناهج التجريدية التركيب ، قد حدث قبلا بصورة فعلية خلال عصر ميسلم ذاته في بعض التماثيل المجسمة ، وذلك تفضيلا لتحول اكثر تصميما باتجاه الصيغ الحية المنقولة عن الطبيعة فعلى قطعتين من منحوتة من معبد عشتار في ماري (١٣٩) (اللوحان ٦٤ ، ٦٦) ، كسرة من تمثال عليها كتابة لـ لايديناروم ، واكثر من ذلك هنالك على تمثال جالس لـ لايه - ايل كتابات نذرية هي اقدم ما عرف من الكتابات باللغة السامية . والتمثال الثاني منهما ، اي تمثال ايه - ايل الجالس ، يمكن ان يعزى - بواسطة اسلوب الكتابة عليه - الى عصر ميسلم بشكل تأكيد (١٤٠) (لوح ٦٥) وقد تأكد ذلك اثريا بواسطة ختم اسطواني نشره بارو مؤخرا (١٤١) (لوح ٦٧) وقد وجد هذا الختم اصلا في معبد عشتار وهو يحمل الاسم شار - ايل الذي كتب المقطع ايل منه (والذي يعني الاله) بنفس العلامة المسمارية الخاصة بالاله . وما تزال كتابة هذا الختم صورية (القسم الاسفل من صورة راقص وقد رفع احد ساقيه عاليا) . ولقد اعيدت كتابة هذه العلامة بذات الصيغة في نص نذري على تمثال ايه - ايل . فهذا



اللوح ٦٣ تمثال من حجر كلسي لامرأة ، من خفاجي .
الارتفاع ١٤٫٩ سم . المتحف العراقي في بغداد .

الختم الاسطواني مثال واضح للنقش على الاختام من عصر ميسلم .

يبين التمثال الجالس لـ لايه - ايل والذي يعزى الآن بالتأكيد وبهذه الطريقة الى عصر ميسلم ، لنا انه كان يوجد خلال هذا العصر - مثلما هو الامر في عصر جمدة نصر - نفس التناقض بين قوانين الفن التمثيلية والتجريدية .



اللوح ٦٤ قطعة من تمثال من حجر الرواندا لأبديا زوم - من ماري - الارتفاع ٢٦ سم - متحف حلب .



اللوح ٦٥ كتابة على كتف إيبيخ - إيل (راجع لوح ٦٦) .





اللوح ١٠٦ تمثال جالس من الرخام لإيبه - إيل - من ماري - الارتفاع ٥٢٫٥ سم - متحف اللوفر - باريس

فلا يوجد في تمثال ايه - ايل جزء يعد اطارا قياسيا تماما اكثر مما هو موجود في تمثال برنزي يعود الى ذات العصر والذي اتينا على وصفه قبل مدة . والظاهر الوحيدة التي تذكرنا بالتماثيل الحجرية للمتعبدين من عصر ميسلم هي الوضعية المتسقة لتشابك اليدين سوية امام الصدر ، والتحول المفاجيء الذي تتصف فيه الاقسام السفلى من الذراعين التي تبدأ من المرفقين البارزين .

وما عدا ذلك فان كل شيء فيه يختلف تماما عن مجموعة التماثيل المكتشفة في المعبد المربع في اشنونا (انظر اعلاه) : كالنحت الصقيل للجزء الاعلى العاري من الجسم ، والمظهر الطبيعي غير المقيد بطيات الوزرة الصوفية ، واللحية التي صورت بعناية بالخصلات المموجة والثقوب المحفورة ، والرأس بالحجم الاعتيادي تماما ، والعينين اللتين طعمتا باللون لكنهما ذواتا مظهر طبيعي . ولسوء الحظ فان القدمين مفقودتان لكن الركبتين اللتين صنعتا بشكل جميل والساقين اللتين نحتتا طليقتين من الكرسي ، تعكس مرة اخرى تأثير الفن التشكيلي المعمول من البرنز على هذه التماثيل .

ويمكن ملاحظة هذا التأثير بشكل اوضح اذا ما فحصنا التمثال الجالس لمغنية تدعى اور - نانشي (١٤٢) (اللوحان ٦٨ و ٦٩) . فهنا نجد ان الاسلوب لا يمكن فصله عن اسلوب تمثال ايه - ايل . وقد عثر على هذا التمثال في معبد نيني - زازا Nini - Zaza * في ماري سوية مع قطعة من تمثال صغير آخر لاور - نانشي مصور على شكل امرأة تعزف على قيثار (١٤٣) وقد شخص الناحتان بما تضمناه من كتابة ، بانهما هدايا منذورة للملك ايلول - ايل IBLUL - IL . وبين تمثال العازفة بصفة خاصة تناقضاً مع فن النقش على الحجر لان آلتها قد جاءت طليقة تماما في الفراغ . وبين تمثال اور - نانشي ، وهو بحالة جيدة ، وهي تصل ويداها متشابكتان سوية ، وتجلس القرفصاء وساقاها متقاطعتان على مقعد ، يبين ايضا ابتعادا كبيرا في كل تصميمه وتحررا من الاسلوب تماما ، كما هو الحال ، في التماثيل التي وجدت في منطقة ديالى . واقرب مشابهة لتمثال ايه ايل تظهر في الجزء الاعلى العاري (؟) من الجسم ، وفي الوجه الصقيل الممتلىء قليلاً والانف النحيف المعقوف ، وفي الفم المتبسم قليلا ، وفي الشفتين الصغيرتين ، والتصوير المتطابق تماما في الشعر ونفس التطعيم في العينين .

ولا يمكن توضيح مدى اهمية مدرسة النحت هذه التي ازدهرت في ماري خلال عصر ميسلم الا اذا ما قارن المرء نتاجها الفني مع مجموعات مماثلة من التماثيل وجدت في منطقة ديالى . فمن هناك حصلنا ايضا على تماثيل لرجال جالسين وسيقانهم متقاطعة . ولعل افضل مثال لهذا النوع قد جاء من اشنونا (١٤٤) وقد عثر عليه بالقرب من المعبد المربع الاول وهو في حالة غير جيدة لكنه مع ذلك لا يمكن مقارنته مع تمثال اور - نانشي الذي وجد في ماري بسبب تحرر كل الاطراف من الكتلة الحجرية .

واكثر ما هو قابل للمقارنة اجزاء التماثيل التي وجدت في الطبقة العليا التي عرفت بالطبقة الرئيسة في معبد شارة في (تل اجرب) التي تبين دقة مماثلة في التنفيذ وتطلعاً متطوراً نحو ايجاد صورة مماثلة للحياة حقاً . وهذا يصدق بصفة خاصة بالنسبة لرأسي رجلين مماثلين (١٤٥) وتمثال صغير لامرأة (١٤٦) ورأس لاخرى غيرها (١٤٧) .

وقد يسأل المرء نفسه بصفة غير اختيارية هل ان هذا لا يشير الى عنصر سامي سبق له ان ظهر في الكتابات وربما وجد في فن عصر ميسلم برمته ، ولا سيما في طراز

* معبد نيني - زازا ، في ماري ، يختلف قليلا من الشكل المألوف السائد في عصر فجر السلالات - حيث ان ساحة المعبد مربعة الشكل .



اللوح ٦٧ طبعة ختم اسطواني لسار ـ ابل ، من ماري . الارتفاع ٣,٢ سم . متحف اللوفر في باريس





اللوح ٦٨ ـ ٦٩ تمثال من الكلس للمغنية اور ـ نانشي العالية ، من ماري . الارتفاع ٢٦ سم . متحف دمشق .

النحت المجسم الذي كان يشبه عمل البرنز في تحرره وعلى الأخص في ماري على الفرات الاوسط ؟ او ليس الانقسام الذي حدث داخل الفن في المنطقة السومرية والذي سبق ان لاحظناه غالبا ، قد نشأ ، ولو بصفة جزئية على الأقل، من التعايش بين الساميين والسومريين ؟ .

وللمنحوتات التي عثر عليها في منطقة ديالى وفي معابد ما قبل عصر سرجون في ماري اهمية كبيرة لانها تعيننا على تفهم الاسلوب الموحد الذي كان سائدا في الجزء الجنوبي من بلاد ما بين النهرين خلال النصف الثاني من الالف الثالث قبل الميلاد . فالتماثيل الصغيرة التي اكتشفت سنة ١٩٦٣ في تل خويرة في شمالي سوريا (انظر لوح ٦٩ أ) وان كانت قليلة في عددها الا انها مع ذلك ذات اهمية كبيرة من الناحية التاريخية ، وعلى الاقل بالنسبة لكل من لا يؤلف التاريخ في نظره الكلمة المكتوبة حسب . فهذه التماثيل في كل مظاهرها تعود دون ريب الى التماثيل المرمرية من عصر ميسلم من منطقتي ديالى واواسط الفرات ، ومع ذلك فانها تؤكد الميزات الاسلوبية التي كانت ما تزال ، بصفة عامة ، جديدة كلية بالنسبة الى بلاد سومر في الالف الثالث قبل الميلاد : كالصفات الشخصية الانسانية المميزة مثلا ، التي تم الكشف عنها ، ولو بشكل معتدل جدا ، في اصغر تمثال وجد في تل خويرة (١٤٨) (لوح ٧٠ ، ٧١) ، او الاحساس بالرشاقة والاناقة في الملبس وفي حركة الجسم التي تدلل على شخصية ثانية هي شخصية امير من تلك المنطقة كما يظهر (١٤٩) (لوح ٧٢ ، ٧٣) .

اما اسلوب الشعر المدرج لتمثال ثالث فانه يمثل حركة في ذات الاتجاه (٥٠) (لوح ٧٤ ، ٧٥) . ومع ذلك فلسنا نستطيع ان نضع اسما لهذه التماثيل . غير ان جميع ما يحيط بها يقنعنا بانها لم تكن سومرية وانما تنتسب على اكثر احتمال الى اسلاف الساميين الذين سنلتقي بهم بعد مدة قصيرة في ماري . فقد استقر هؤلاء قبل كل شيء في الصحراء السورية واقرب الى حران من مركز الحضارة السومرية حول الوركاء واور . وبغض النظر عن المغزى الفني لنتاجاتهم الفنية فانهم يمثلون مؤسسي المستوطنة في تل خويرة في الالف الثالث قبل الميلاد وذلك بمعارفهم المختلطة على ما يظهر بعناصر من الاناضول والعراق وشمالي سوريا وغربيها . وهم اول القادة الساميين الذين قاموا بحركة عظيمة ادت ، تحت ظل سرجون الاكدي ، الى ايجاد اسس الامبراطورية الاكدية الاولى .

فهذه الحركة ، كما نستطيع ان نميزها الان ، كانت تستهدف ان تتخذ مسرها عبر قرون كثيرة مثلما فعلت ذلك حركة الكنعانيين فيما بعد .



لوح ٦٩ أ صورة تماثيل حجرية وجدت في تل خويرة في سوريا .



اللوح ٧٠ ـ ٧١ تمثال من الرخام ، من تل خويرة ، الارتفاع ١٧ سم متحف دمشق .



اللوح ٧٢ ـ ٧٣ تمثال لرجل من الرخام ، من تل خويرة . الارتفاع ٤٣ سم متحف دمشق .



اللوح ٧٤ ـ ٧٥ تمثال من الرخام لرجل ، من تل خويرة الارتفاع ٢٧ سم متحف دمشق.

جـ فترة الانتقال الثانية

(عصر أمدوكود ـ سوكرو، وسلالة اور الأولى)

لا بد من ان يكون هناك عصر انتقال ثان بعد عصر ميسلم انتج بعض القطع الفنية غير الاعتيادية ما لم يسبق عمله في الشرق الأدنى القديم. وتقع هذه الفترة قبل المرحلة الثانية التي كانت نصوصها المتعددة تعتبر اول عصر تاريخي. وهذا هو العصر الذي ساد فيه ملوك السلالة الاولى في اور وحكام لكش. وخير شاهد على هذه الفترة الانتقالية يمكن ان يرى في الرقم الطينية وفي طبعات الاختام من شروباك (فارة). ذلك لان طراز الكتابة على هذه الرقم والكتابة على طبعات هذه الاختام كانت اقدم من تلك التي ظهرت في عصر سلالة اور الاولى وامراء لكش. ومع ذلك فان هذه الفترة الانتقالية الثانية لم تحكن نقطة تحول حضارية مثلما كانت عليه الفترة الانتقالية الاولى ـ التي حدثت بين عصري جمدة نصر وميسلم. فهي ليست سوى مجرد مرحلة في طريق تحول بطيء لكنه متواصل. ونستطيع ان نتعقب تطوراً في النحت على الحجر من عصر ميسلم حتى بداية العصر الاكدي، متبعين بذلك عدة مراحل لا يمكن تحديدها دوماً بدقة. في فروع اخرى من الفن من امثال فن العمارة والفنون التشكيلية. لكننا في الاشكال المنحوتة المجسمة الجديدة، وفي المنحوتات النافرة واللقى الصغيرة التي وجدت في معابد منطقة ديالى، درست فيها طبقات متعددة واخرى ثانوية بالاضافة الى اللقى الجديدة في تلو واور والعبيد وماري، نستطيع ان نعرف وان نميز اكثر فاكثر وجود تطور هام قام على اسس قوانينه الخاصة به، وان هذا الامر قد ايدته الكتابات والتسلسل الطبقي للمواقع الاثرية. واستناداً الى معلوماتنا الحاضرة فان هذا التطور قد يقودنا بعيداً عن قيم عصر ميسلم دون ان ينتج ذاته افكاراً جديدة او صيغة جديدة خاصة به بصفة اساسية.

١ ـ العمارة

في كل المعابد التي عرفناها من عصر ميسلم استمر البناء خلال فترة الانتقال الثانية وعصر سلالة اور الاولى. ولقد حورت هذه المعابد وجددت لكنّا مع ذلك لم نجد فيها مخططات جديدة او اشكال جديدة اساسية. فالآجر المحدب ـ المستوي ما زال يستعمل في المواضع التي كان يستعمل فيها قبلا الى ما قبل نهاية عصر سلالة اور الاولى تماماً. كما اننا لم نعثر، لا في الوركاء ولا في اور نفسها والتي برزت الآن كمركز للحياة السياسية والفكرية، ولا في منطقة ديالى او آشور، على انجازات عمرانية تشير الى موقف جديد ازاء الحياة. الا انه في ماري وحدها والكائنة في اواسط الفرات، وفي معابد قليلة فيها كمعبد نيني ـ زازا (عشتارات) مثلا (١٥١)، يبدو ان التأثيرات التي فعلت فعلها كانت قد اشرقت من الغرب اي من منطقة الكنعانيين. ومع ذلك فان ذلك بقي مجرد ظاهرة خارجية.

ولقد بقيت مختلف انواع الابنية وترتيبات المخططات الارضية واشكال البناء ذاتها ونطاق واسع، على نفس ما كانت عليه في عصر ميسلم. الا ان الاشكال المدورة قد استبعدت، مثال ذلك تحويل مصطبة معبد خفاجي من شكل بيضوي الى مستطيل (١٥٢) او التخلي عن استعمال الآجر المحدب ـ المستوي. وهذا يشير الى التخلي عن مظاهر معينة كانت قد ظهرت بعد عصر جمدة نصر.

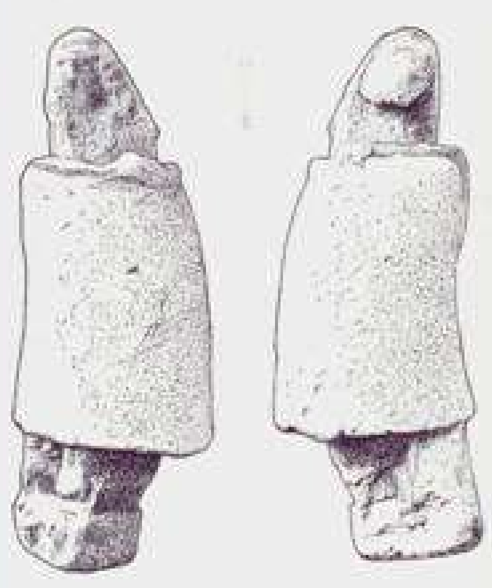


الشكل ٣١ تمثال اوركيسلا من معبد سن التاسع في خفاجي

٢ الفن

(أ) النحت المجسم :

لا توجد في الواقع نتاجات فنية أخرى بقيت تمثل هذه الكميات الكبيرة مثل تماثيل المتعبدين وذلك شكل كان معروفا من عصر ميسلم حين استعيض به عن المتعبد نفسه في معبد الإله الذي كان يسرف في تكريمه . ومن الكتابات التي نقشت على بعض هذه التماثيل نعرف ان المتعبد كان يأمل بهذه الطريقة ان يفوز بحياة طويلة بمساعدة الإله . ولقد غدا ممكنا بالنسبة لنا الآن تفحص مجموعة كبيرة من هذه التماثيل سواء الواقفة منها أم الجالسة ، المؤنثة والمذكرة ، وان يؤكد الانطباع القائل بوجود خشونة وسطحية في العمل بصفة عامة . قبل بداية عصر سلالة اور الأولى ، حتى وان كانت بعض التماثيل ما تزال تكشف عن دلائل على اتقان الصنعة . ذلك ان اسلوب عصر ميسلم قد تراخى بصفة غير اعتيادية وقد اخذ يظهر الأقسام الثانية من الجسم منفصلة عن كتلة التمثال مثلما هو شائع في صب تماثيل البرنز . ولكن هذا الأسلوب في أول الأمر هو التأثير الرئيس السائد خلال فترة الانتقال الثانية التي يصعب تحديد مدتها . وهو يبين في الواقع انه حدث في فترة قصيرة . تطلع نحو اظهار الحركة الانفعالية ومعالجة اكثر واقعية للملامح الفردية . ونستطيع ان نرى مثالا لهذا في رأس تمثال من المعبد البيضوي الثاني (١٥٣) . كذلك يوجد تمثال صغير للكاهن اوركيسلا Urkisalla (١٥٤) من معبد سن التاسع في خفاجي والذي تحطم رأسه لسوء الحظ تحطيما سيئا (شكل ٣١) فالقسم الأعلى من الجسم ما يزال يعكس بوضوح سمة عصر ميسلم وقد ترك فراغ جد واسع بين الأقسام العليا من الذراعين والصدر . ومع ذلك فان القسم الأعلى العاري من الجسم قد صيغ باتقان مثلما هو الأمر في تمثال ايبه ـ ايل من ماري . وان الوزرة الطويلة يهديها التقصير المنفصل اذا ما نظر اليها جانبيا تتعقب حركة الساق اليسرى التي تقدمت قليلا الى امام . وبذلك أضفيت على التمثال برمته حركة تتأرجح على شكل الحرف S اللاتيني . وهذا لا يمكن مقارنته الا بتمثال بحالة غير جيدة من آشور (١٥٥) (الشكل ٣٢) .



الشكل ٣٢ تمثال عديم الرأس من اشور في متحف الجامعة في فيلادلفيا .

وهناك تمثال اخر مفقود الرأس لسوء الحظ من معبد عشتار القديم في اشور (١٥٦) يعود بالتأكيد الى عصر ميسلم بالنسبة الى هندسة القسم الاعلى العاري من الجسم والى تحرر الذراعين بصفة تامة . وعلى غرار التماثيل الرمزية من عصر ميسلم فان قدمي هذا التمثال ما تزالان بهيئة المشي وهذا ما جعل الوزرة الطويلة تؤلف انعطافة على شكل الحرف S اللاتيني . الا ان هذه الوزرة تظهر لاول مرة الزخرفة المخصلة الكثيفة في كثير من الصفوف الافقية الواحد منها فوق الاخر والتي غدت فيما بعد طابعا للعصر الذي اعقب ذلك حتى العصر الاكدي .

واقرب نظير للتمثال الذي وجد في اشور والذي مر وصفه مؤخرا يتمثل في عمل فني جميل من معبد ننتو NINTO السادس في خفاجي (١٥٧) (لوح ٧٦) .

اللوح ٧٦ تمثال من الرخام لرجل . من خفاجي الارتفاع ٢٣ سم . متحف الجامعة ١١٧ . في فيلادلفيا

ولیس في الامکان ان نعزي هذه القطعة الى عصر میسلم بسبب الاتقان في اهداب الوزرة والرأس الحليق ، لذا فانها يجب ان تعزى الى الفترة الانتقالية الثانية . ومع ذلك فانها ما تزال متحررة من الضخامة الشبيهة بالكتلة التي تظهر فيما بعد . ولسوء الحظ فقدت القدمان مما يسمى بتمثال المتعبد الذي عثر عليه في آشور (١٥٨) (لوح ٧٧) . وبخلاف ذلك فانه على وجه التحديد لا يبدو غريبا عن التمثالين السابقين . ذلك ان يديه الصغيرتين وذراعيه المتحررتين ما تزال باسلوب عصر میسلم ، ولو ان الوجه الملئ والتكوين ذا البنية الجيدة لم يعد يشير الى ابتعاد عن الواقعية . الا ان كامل الوزرة المثقلة بالاهداب بدأت تسيطر على المظهر برمته (١٥٩) (الواح ٧٨ ـ ٨٠) . غير ان التحول الى شكل الكتلة لم يكن منحصرا في الجزء الاسفل من الجسم فالقسم الاعلى ايضا والذراعان المرتكزان عليه تماما ، غدت تؤلف وحدة منفردة وبذلك فقد الصدر والمرفقان واليدان ، شكلها التجسمي المحور الخاص بعصر میسلم .

وتبين قطعة من تمثال ايدي ـ ناروم تساطو مخزن القمح الذي عثر عليه في معبد عشتار في ماري (١٦٠) (لوح ٦٤) هذا التغير في مظهر القسم العلوي من الجسم عندما اكتمل التطور في هذا الاسلوب . وقد يكون من الافضل ان لا يعطى تاريخ متقدم لهذا التمثال ، كما هو الامر بالنسبة الى تمثال ايه ـ ايل (انظر ما سبق) . فاذا كان اسلوب الكتابة ، مثلما بين ذلك ، تورو دانجان يشير الى عصر اسبق من عصر اور ـ نانشي ، اول حاكم في لكش ، فان علينا ان نعزي التمثال الى عصر فترة الانتقال الثانية . ومهما يكن الامر فانه لا بد وان يكون احدث من تمثال ايه ـ ايل اذا ما اخذنا اسلوبه بنظر الاعتبار .

هناك قطعتان من تمثالي رجلين (١٦١) (الالواح ٨١ ، ٨٢) لهما شعر طويل بصفة استثنائية ولحيتان طويلتان



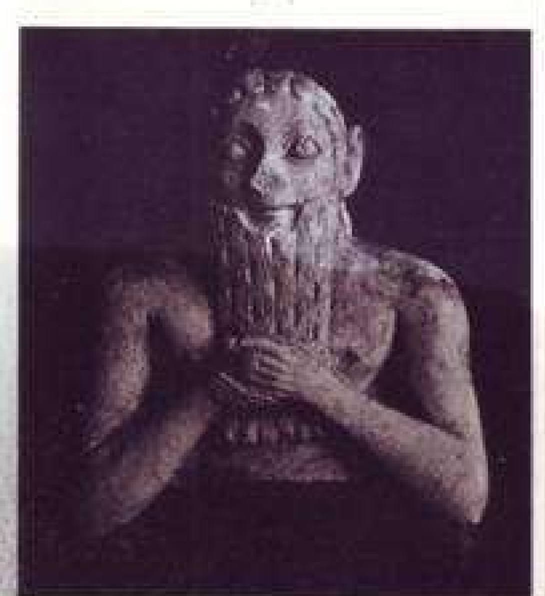
اللوح ٧٧ تمثال من عصر الكتلة لرجل المتعبد من آشور الارتفاع ٤٤ سم متحف الدولة برلين

اللوح ٧٨ تمثال من حجر كلسي لإيكو شامكان من ماري - الارتفاع ٩٢ سم متحف دمشق

اللوح ٧٩ تمثال من حجر كلسي لالي، من ماري - الارتفاع ١٠٩،١ سم - متحف دمشق

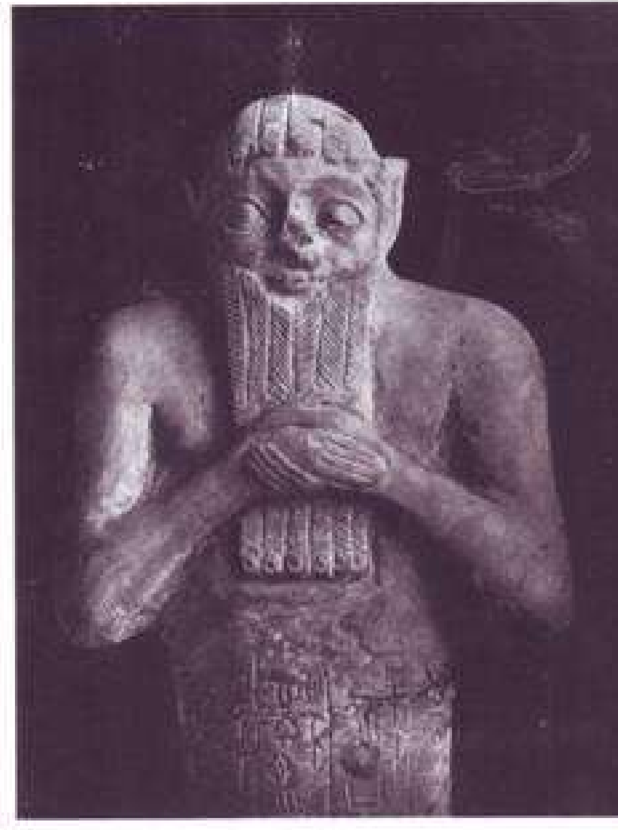


اللوح ٨١ الجزء العلوي لتمثال من حجر كلسي (رجل)،
الارتفاع ١٩ سم، متحف اللوفر باريس.



اللوح ٨٢ الجزء العلوي لتمثال من حجر كلسي (رجل)، من الوركاء،
الارتفاع ٥ر١٢ سم متحف الدولة برلين.

اللوح ٨٠ تمثال من حجر كلسي (رجل)، من ماري، الارتفاع ٤٥ سم، متحف دمشق



اللوح ٨٣ تمثال اساس من حجر الكلس ، (تمثال وتدي) لوكال كيسالسي ، مع كتابة ، الارتفاع ٥ر٢٣ سم ، متحف الدولة برلين .



اللوح ٨٤ تمثال من حجر ابيض للامكي ـ ماري ، من ماري .
الارتفاع ٣ر٢٧ سم ، متحف حلب .

عمورتان ذواتا ثقوب تفصل بين الضفائر ـ وهما تشبهان في هذا لحية ايه ـ ايل ـ تشد مقارنتهما (١٦٢) مع التمثال الوتدي للملك لوكال كيسالسي Lugalkisalsi * (المنحوت على شكل مسمار أساس (١٦٣) (اللوح ٨٣) ولقد انفصل تحت الذراع بين الذراعين والصدر وتحت الابط ، في حين صيغت اجزاء الجسم بدقة .

وهاتان القطعتان ربما تؤرخان بعصر جاء بعد عصر ايه ـ ايل خلال فترة الانتقال الثانية .

وبالتمثال النذري للملك لامكي ـ ماري Lamgi Ma'ri ** الذي وجد في ماري (١٦٤) (لوح ٨٤) ندخل عصر امراء الكش ، وكان اور نانشي اولهم . فهذا التمثال يطابق الاسلوب الجديد ما عدا وضع القدمين

* لوكال كيسالسي LUGALKISALSI احد ملوك سلالة الوركاء الثانية ، الا ان اسمه يتكرر في قائمة ملوك سلالة اور الثانية ايضاً

** لمكي ماري LAMGI – MARI وتذكر الكتابة التي على ظهر التمثال بانه قدم هذا التمثال الى الاله ايل



اللوح ٨٦: غطاء رأس طقوسي من الذهب ـ من مدفن مس ـ كلام ـ دك في اور ـ الارتفاع ٢٣ سم ـ المتحف العراقي ببغداد.

الشعر كبي الذي ما يزال يعكس عصر ميسلم . فالنسيج المهدب الذي صنعت منه الوزرة يغطي ، في هذه القطعة ، الكتف اليسرى والذراع الايسر . ولا يبرز سوى الذراع الايمن من كتلة قطعة الحجر . وبالاضافة الى ملابس عصر سلالة اور الاولى فان لباس الرأس لدى الملوك يظهر الآن ، ولاول مرة ، شبيها بالمثال الرائع لغطاء الرأس الذهبي (١٦٥) (لوح ٨٦) الذي وجد في مدفن مس ـ كلام ـ دك Mes - Kalam - Dug الاصفر في المقبرة الملكية في اور . ويمثل غطاء الرأس هنا شعرا متموجا مقسما بشكل ضفائر دائرية مشدودة باكليل وكتلة من الشعر مثبتة الى الاعلى .

واحد تماثيل هذا العصر الذي ما يزال الى حد ما يحافظ على قوانين النسب . هو تمثال عثر عليه في ادب (بسماية)* يحمل كتابة باسم الملك لوكال دالو (١٦٦) Lugal dalu** . ويعتبر تورو دانجان هذه الكتابة اقدم من كتابة الملك اور نانشي . وقد تتفق الطريقة التي عمل بها الظهر العاري مع هذه النظرية ، كما ان المرافق التي ما تزال تبرز بحدة تذكرنا بعصر ميسلم . ومن الناحية الاخرى فان الوزرة الثقيلة والطويلة جدا سوية مع القدمين الموضوعين الواحد منهما بجنب الآخر ولا يفصل بينهما سوى حز صغير . كل ذلك يشير الى عصر سلالة اور الاولى (١٦٧) . ولقد وضحت خاتمة هذا التطور بتمثالين لاميرين من لكش . فالاول منهما ، وهو بحالة سيئة ، يمثل احد ابناء إاناتم الاول مي ـ أنيسي Md'ansi منحوت من حجر كلسي اغبر اللون (١٦٨) (لوح ٨٥) . وقد وصل هذا التمثال الى المتحف العراقي عن طريق احد تجار العاديات . غير ان التمثال الآخر يظهر هذا التطور بشكل جلاء . وهو تمثال من حجر الديورايت لاتينيا ، عثر عليه في اور (١٦٩) (اللوحان ٨٧ و ٨٨) . والنحت بحجر الديورايت صعب وذلك بسبب عدم هندسة الشكل في هذا التمثال الذي كان عيس سادته . فالقدمان لبتا في محور اليدين بل انهما ظهرتا في منظر امامي ونحت ناتيء حسب . ففي هذا التمثال نرى ان الطريقتين الرئيستين اللتين استعملتا في عصر ميسلم لفرض السيطرة على المادة ـ اي هندسة الاشكال الطبيعية وتحرير القسم الجسم من كتلة الحجر ـ قد تم التخلي عنهما مرة اخرى بصفة كاملة . وبهذا الناتج

* بسماية (ادب) واقعة وسط الطريق بين عفك والحي . لم يجر فيها تنقيب سوى ما قام به بانكس بإيعاز من جامعة شيكاغو ١٩٠٣ ـ ١٩٠٤ . ورد اسمها في اثبات الملوك كمدينة لملك اسمه لوكال ـ انشدو الذي تمكن ان يبسط نفوذه الى جبال زاكروس وبلاد الفرس .

** لوكال ـ دالو الذي يستدل من تمثاله انه كان ملكا في ادب ـ لم يرد اسمه في اثبات الملوك .

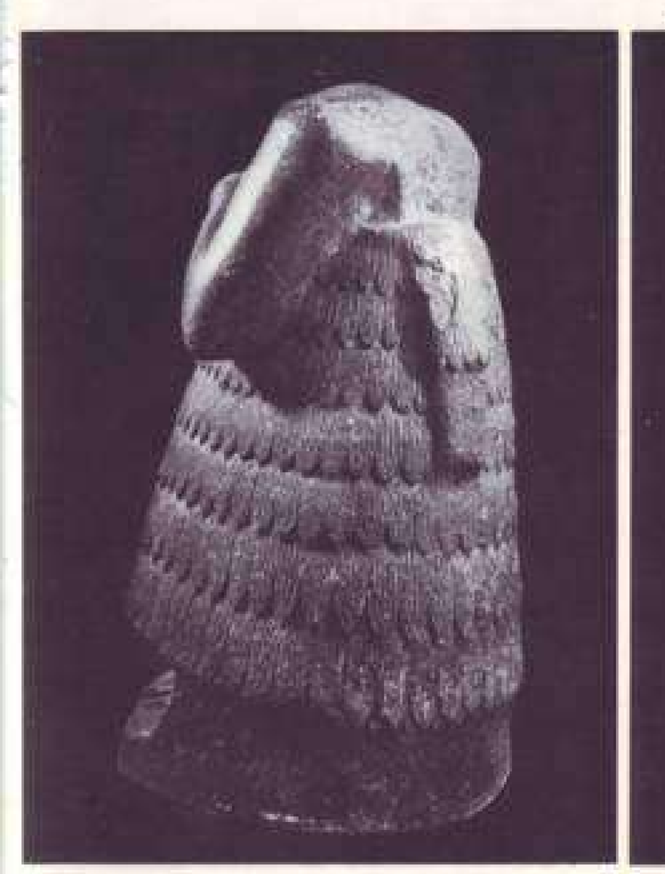


اللوح ٨٨ تمثال من حجر أبيض اللون ، لأي ـ إي أنائم الأول من كش .
الارتفاع ٢٣ سم . المتحف العراقي ببغداد .

نكون قد وصلنا الى بداية عصر جديد وذلك لان انتمينا ـ كما سنرى ـ يبدو عليه بانه يقف غالبا في ذات المرحلة من التطور مثلما هو الامر بالنسبة الى آ ـ اني ـ بادا A - anne - padda ثاني ملك من سلالة اور الاولى (١٧٠) .

وجالسات اتيحت خلال الفترة باكملها من عصر ميسلم، وعبر فترة الانتقال الثانية حتى نهاية عصر سلالة اور الاولى . واكثر من هذه عددا رؤوس لتماثيل نسائية ذات الطلية وتسريحات شعر متنوعة من امثال العمائم والقبعات التي تشبه الكرات مما لا نستطيع ان نفهم مغزاها دوما (١٧١) (الالواح ٨٩ ـ ٩٢) .

وبصفة عامة اخذت تماثيل النساء ـ مثل تماثيل الرجال تغدو بالتدريج اشبه بكتلة من الحجر . فهناك تمثال امرأة بدينة (١٧٢) (لوح ٩٣) جاءنا من الطبقة السادسة من معبد تتسو في خفاجي . وقد ظهر ـ عن طريق تسلسل الطبقات الاثرية ـ بانه يعود الى عصر يقع ما بين عصر ميسلم وعصر سلالة اور الاولى . وهذا التمثال يجب ان يقارن مع تمثال اور ـكيسلا URKISALLA (انظر ما سبق) . ذلك ان ذراعيها ما تزالان من طراز عصر ميسلم . ومن ناحية اخرى فان نهديها البارزين من تحت الملبس ، دليل على الاحساس الجديد بتنفيذ طبيعي للجسم . فالقسم السفلي من البدن قد غدا متضخما . غير ان المرأة لم ترتد بعد لباس العصر الجديد ذي الاهداب ، مثلما كانت ترتديه قبلا امرأة جالسة وجدت في معبد عشتار في ماري (١٧٣) (لوح ٩٥) . ففي تمثال المرأة الجالسة هذا امتد النسيج الثقيل الى ما فوق غطاء الرأس الكروي الشكل الذي وضعته فوق تسريحة الشعر ، ثم تدلت جوانبه بحيث لا يبرز منها سوى وجهها والقسم العلوي من جسمها وكأنه داخل خيمة (القسم الاعلى من الجسم مفقود) . وعلى الرغم من المظهر البدين للتمثال برمته ، فان القدمين ـ اللتين حفرتا مستقلتين مثلما هو الامر بالنسبة الى تمثال ايه ـ ايل وبالاضافة الى تماثيل الرجال هناك تماثيل عديدة لنساء واقفات





اللوح ٨٧ ـ ٨٨ تمثال من حجر الديورايت لانتمنا حاكم لكش ، من اور الارتفاع ٧٦ سم المتحف العراقي ببغداد .



اللوح ٨٩ رأس تمثال من حجر كلسي، من تل اجرب، الارتفاع ١٢ سم.



لوح ٩٠ رأس تمثال من حجر كلسي، من ماري. الارتفاع ٣٠٤ سم.



لوح ٩١ رأس تمثال من حجر كلس ـ من ماري ـ الارتفاع ١٥٫٠٩ سم



اللوح ٩٢ رأس تمثال من حجر كلسي ـ من ماري ـ الارتفاع ٢٧٫٢ سم ـ

اللوح ٩٣ تمثال من الرخام لامرأة ، من خفاجي ، الارتفاع ٥ر٣٠ سم ، متحف الجامعة بفيلادلفيا

اللوح ٩٤ تمثال من الرخام لامرأة ، الارتفاع ٨ر٢٢ سم ، المتحف البريطاني بلندن .

تظهران كيف ان هذا التاج ما يزال قريبا من عصر ميسلم .

هناك تمثال لامرأة واقفة (١٧٤) (الشكل ٣٣) من نفس الطراز ، وهو من بين التماثيل النذرية من معبد عشتار القديم في آشور . فجسمها كله اشبه بعمود مغطى باهداب سميكة وقد بقيت القدمان وحدهما مكشوفتين ، وما بقي فيه من عصر ميسلم يقتصر على اليدين الضامرتين ، والذراع الايمن البارز بوضوح من الجسم ليس الا . اما تسريحة الشعر فلها مظهر العمامة . وعلى هذا فان تسريحة الشعر والتمثال باكمله يعودان في الغالب ، الى فترة الانتقال الى عصر سلالة اور الاولى (١٧٥) .

وآخر ما يذكرنا بعصر ميسلم تمثل في الوضعية المتناظرة للايدي الضئيلة في تمثال واقف ، موجود في المتحف البريطاني (١٧٦) (اللوح ٩٤) . غير اننا بهذا التمثال نكون على اكثر احتمال قد بلغنا نهاية الفترة الانتقالية الثانية . لان رداءه الناعم باهدابه المضفورة حسب هو الذي يجعله يبدو رشيقا نسبيا .

وعلى هذا راحت تماثيل النسوة مرتديات الملابس تتعقب ذات الطريق الذي سارت فيه تماثيل الرجال خلال عصر سلالة اور الاولى بحيث اصبحت محصورة في كتلة من الحجر (اللوح ٩٦) . في هذه المرحلة ظهرت عدة اشكال يكون الذراع الايمن فيها ملتصقا بالجسم ، وايديها متشابكة على الصدر . وحتى الكتف الايمن منها مغطى (١٧٧) (اللوحان ٩٧ ، ٩٨) .

واخيرا فان ذات الحشوة وذات القرصنة التي لاحظناها في تماثيل إآنا توم الاول واتمينا في لكش يمكن ان نشاهد ايضا في تمثالي امرأتين واقفتين من لكش وصلا الى متحف اللوفر والمتحف البريطاني على التوالي عن طريق تجار العاديات (١٧٨) (الالواح ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢) ذلك ان شعر رأسيهما الناعم قد ربط بعصابة



الشكل ٣٣ تمثال لامرأة من معبد عشتار في آشور

ويتدلى الى ما تحت الظهر . واقدامهما ما تزال تظهر وكأنها حية ، وتبدو هذه التماثيل وكأنها سجينة ثقل المادة التي صنعت منها .

وما يزال التمثال الجالس للكاتب دودو dudu يعود الى فترة الانتقال من عصر ميسلم الى عصر سلالة اور الاولى (١٧٩) (لوح ١٠٣) ، وقد حصل عليه المتحف العراقي قبل بضع سنوات ، ويعود اصله الى لكش على اكثر احتمال . فالقسم الاعلى العاري من الجسم المنحوت بدقة والرأس الحليق الذي غدا اصلع والوجه الذي بدت عليه ابتسامة خفيفة ، ترتفع فوق وزرة عصلة منتفخة . وتبرز القدمان امام الرجل الجالس . فاذا كان الراهب يدعى أ ــ امدوكود A - Imdugud وان هذا الاسم كان معروفا في فترة السواح فترة الطبنية (١٨٠) فان ذلك سيكون ملائما تماما لاسلوب التمثال . واكثر من هذا نجد ان قطعة التمثال الجالس التي وجدت في معبد ننتو الساتع في خفاجي والتي يمكن ان تعزى ، حسب تسلسل الطبقات الاثرية ، الى فترة الانتقال الثانية ، تبين شبها بارزا بتمثال دودو (١٨١) . وهذا مشابه لتمثال وجد في ماري سبق ذكره قبلا ويمثل امرأة جالسة ذات غطاء رأس كروي وهو تمثال آخر لامرأة اصغر



اللوح ٩٥ تمثال لامرأة جالسة من حجر كلسي من ماري . الارتفاع ٣٦ سم متحف دمشق .



اللوح ٩٦ تمثال من الرخام من ماري ، الارتفاع ٢٣ سم ، متحف حلب.

اللوح ٩٧ تمثال من حجر كلسي لامرأة من ماري ،
الارتفاع ١٧٫١ سم ، متحف اللوفر باريس .

اللوح ٩٨ تمثال من حجر كلسي لامرأة من الدور ،
الارتفاع ١٥٫٥ سم ، متحف الدولة

وعلى غرار تمثال اتمبا من اور فان هذا التمثال هو الآخر معمول من حجر الديوارايت الصلب . واذا ما حكم المرء على هذا التمثال بملامح الوجه الحسنة التنفيذ والتي لا ينقصها التعبير ، فانه قد يستنتج من ذلك ان الجسم الصلب والقسم السفلي من ذراعيه المنخفضتين ، ورأسه الذي لا رقبة له تقريبا ، كانت نتيجة لروح العصر وليس لنقص في المهارة الفنية .

(ب) فن النحت الثاني « والفن ذو البعدين »

عمل العهد الذهبي لعصر فجر التاريخ على توحيد الاله والطبيعة في شكل واحد . وحين لم يكن مثل هذا الامر مستطاعا بعد ، قام عصر ميسلم بتطوير النزعة الروحية

الطبيعة وذلك عن طريق الفن . على ان هذا قد ادى الى ظهور توتر لم يتم اجتيازه باستمرار وبذلك اتجه ، في مرحلة ما ، الى احداث رد فعل ما . وهكذا وجدنا ان الفن ذا البعدين الذي ساد في عصر سلالة اور الاولى ، وهي المثالية التي سادت في عصر ميسلم ، قد افسح الطريق امام الواقعية . انه العصر الذي اصبحت فيه الآلهة بشرا .

من المستطاع ان نلاحظ بجلاء في النقش على الاختام الاسطوانية (١٨٩) (لوح د ٤) كيف ان الفنانين قد استفادوا من العناصر الفنية القديمة وبصفة خاصة ، الاشرطة المصورة ، وكذلك مناظر الشراب ايضا . وبدون اي حافز فكري جديد ، في الوقت الذي كانوا فيه يحولون ببطء ، الخطوط الهندسية لصور الاشخاص الى

حجما ، وشكله اكثر شبها بكتلة الحجر وقد نحتت قدماها قريبتين من كرسيها (١٨٢) (لوح ١٠٤) . وهناك تمثال صغير آخر لزوجين جالسين (١٨٣) ، ولم يكن اي من الاطراف فيه قد نحت بصفة حرة من كتلة الحجر .

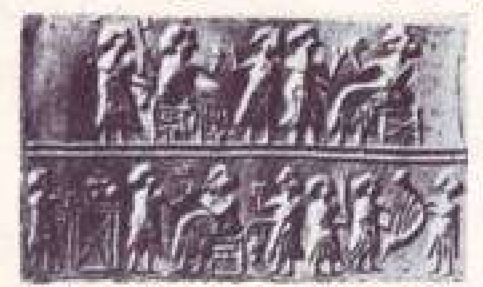
لا توجد هناك صورة احسن اختيارها بقصد التطلع الى تمثيل الموضوع المندمج في مادته اكثر من صورة العابد الذي يجلس القرفصاء وقد طويت ساقاه تحته (لوح ١٠٥) . وقد سبق لنا ان صادفنا هذه الصيغة قبلا (١٨٤) في عصر مسيلم (انظر ما سبق) . فقد كانت الذراعان تتركان

على الدوام ظاهرتين من البدن ، تمشيا مع تفضيل الاشكال الهندسية للحجوم التي برزت في ذلك الوقت . غير ان هذا لم يعد ينطبق على التمثال المعروف باسم كور - ليل KURLIL (١٨٥) والذي عثر عليه في تل العبيد (لوح ١٠٦) حيث ان الايدي الصغيرة حسب والمرافق النائة ما تزال تذكرنا بعصر ميسلم . والتمثال الجالس القرفصاء في (ناي كارلسبرغ كليبتوتك NY Carlsberg Glyptotek . (١٨٦) (لوح ١٠٧) ، قد انخفض مرفقاه بعض الشيء ، وان الملاحظ هو ان الملامح الشخصية للوجه واليدين واسفل الساقين قد نفذت بطريقة اكثر واقعية . وعلى الرغم من هذا فان التمثال برمته ذو مظهر اكثر ضخامة من تمثال كور . ليل (١٨٧) .

ولقد كانت ذروة هذا الاتجاه السرامي الى حصر الموضوع في مادة الوسط المعمول منه ، وهو الهدف الذي سعى اليه الفنانون في نهاية عصر سلالة اور الاولى ، متمثلة في تمثال احد الموظفين من اذا يدعى لوباد Lupad (١٨٨) (لوح ١٠٨) . وهذا يبين شكل رجل جالس القرفصاء ولا بد وان تم تجميعه من قطع عديدة .

مخلوقات ذات لحم ودم . وحيثما استطاعوا فانهم ادخلوا التجسيم في الشكل كله وبهذا قضوا على التناقضات الرمزية (انظر ما سبق) وخففوا ، خطوة فخطوة ، من الضغط الذي كانت التجريدية تمارسه للتعبير عن الفراغ . ولقد مثلت فترة الانتقال الثانية في فن النقش على الاختام الاسطوانية بالطبعات التي وصلتنا من فترة والتي تتألف مجموعة تدور حول واحدة من قصة اندوكود ـ سكورو (١٩٠) (لوح م ٣) الذي يعود اصله الى ما قبل اور نانشي اول امير في لكش . ولقد اضفيت على الصور البشرية والحيوانية صفة التجسيم مرة اخرى ، ذلك ان لبدات الاسود تبرز ظاهرة فوق مستوى اجسامها ، وقد منحت الحيوانات الوحشية وجوها بشرية .

هناك ختم اسطواني في المكتبة الوطنية في باريس (١٩١) يبين لنا شريطا مصورا في ترتيب يوازي تقريبا ، عصر اور نانشي . ذلك لانه يشترك هنا في منظر حفلة شراب تـرتدي فيها الشخوص البشرية ملابس ذات خصلات مشابهة للملابس الظاهرة في المنحوتات الناتئة (١٩٢) (الالواح ١٠٩ ـ ١١٢) لهذا الامير (انظر اللوح هـ ٢) .



اللوح هـ ٢ ختم اسطواني من سلالة اور الاولى .



اللوح م ٤ ختم اسطواني من فترة اندوكود سوكرو .



اللوح م ٣ ختم اسطواني من فترة اندوكود سوكرو .




اللوح ٩٩ ـ ١٠٠ تمثال من حجر كلسي لامرأة من لكش . الارتفاع ٢٢ سم متحف اللوفر باريس .

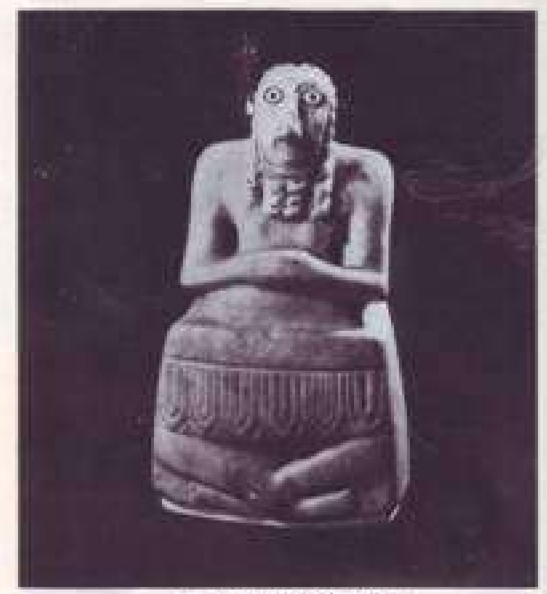



اللوح ١٠١ ـ ١٠٢ تمثال من حجر كلسي لامرأة . الارتفاع ٣٠ سم . المتحف البريطاني لندن .



اللوح ١٠٤ تمثال جالس لامرأة من حجر كلسي ، من ماري ،
الارتفاع ٣ر١٩ سم . متحف اللوفر باريس .

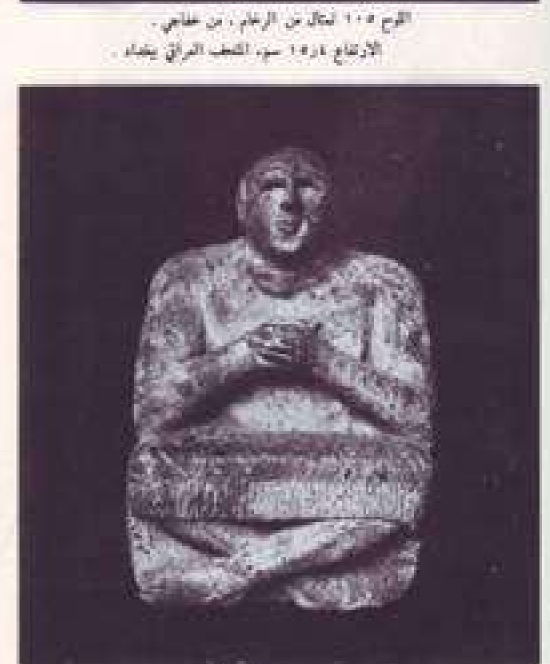
اللوح ١٠٣ تمثال جالس لمدودو ، من حجر رمادي اللون ،
الارتفاع نحو ٣٦ سم . المتحف العراقي ببغداد .



اللوح ١٠٥ تمثال من الرخام ، من خفاجي .
الارتفاع ٥ر١٥ سم، المتحف العراقي ببغداد .



اللوح ١٠٦ تمثال من حجر بركاني من تل العبيد ، يحتمل انه يمثل كور - ايل
الارتفاع ٥ر١٦ سم ، المتحف البريطاني بلندن .



اللوح ١٠٧ تمثال من حجر كلسي ، الارتفاع ١٣ سم ،
في متحف كار لسبرج الكليبتوتيك . في كوبنهاكن .



اللوح ١٠٨ ، تمثال من حجر الديورايت ، للوالد من أدا ، وجد في لكش ،
الارتفاع ٤٠ سم ، متحف اللوفر بباريس .



هـ. ١

وترى صور الحيوانات أكثر حيوية على ختم يعود الى عصر مس ـ كلام ـ دك وجد في احد قبور المقبرة الملكية في اور (١٩٣) (اللوح هـ ١) واخيرا فان لدينا طبعات اختام تعود الى اخر امراء لكش (١٩٤) والملك مس ـ اني ـ بدا Mes - anne - padda (١٩٥) ملك اور ، وكلها متشابهة في اسلوبها تقريبا . وحتى في نهاية هذا التطور في عصر سلالة اور الاولى كان الفنانون يتجرأون على التخفيف من الضغط الذي يفرضه تشابك الاشكال ويرتبون البشر والحيوانات في مجموعات مؤلفة من اثنين وثلاثة وخمسة ويضعونها الواحدة بجانب الاخرى دون ارتباط (١٩٦) (اللوح هـ ٣) اما عضلات اطراف البشر والحيوانات معا فانها تبدو مجسمة . وهذا في الواقع هو الذي يشير الى تناقض بين المغزى الذهني للشريط المصور الذي يراد به الرمز الى دورة الحياة والموت وبين الصور الشخصية المفعمة بالحياة التي تبدو وكانها تعود كلية الى هذا العالم .



هـ. ٣



هـ. ٤

اختام اسطوانية من عصر سلالة اور الثالثة

من المهم ان نذكر بان الفنانين كانوا يصورون الاله في صورة بشرية تماما كما هو مصور مثلا على ختم السلطواني (١٩٧) يعود الى هذا العصر والذي لا يمكن فيه تمييز الاله عن عابديه الا بلباس رأسه ذي القرون . والواقع ان شكله مطابق للطبيعة بشكل ملحوظ (اللوح هـ ٤) .

لقد تكامل الشبه الذي كان ملاحظا في الشرق الادنى في كل العصور ، اي تصوير الآلهة في صورة بشرية تامة وقد تحقق هذا تماما في هذا الختم . ولن يكون هناك سوى خروج وقتي قليل الحدوث ، عن هذا الاسلوب . وحتى حرفة الحفر على العاج والمعدن ، وهي الحرفة التي لا يطبق فيها الاسلوب الا نادرا ، قد اصبحت خاضعة لرغبة عامة في صراع الاشكال . ولذلك اتجهت بالمصادفة بعض الاعمال الفنية المهمة من هذا العصر . فعلى لوح صدف صغير (١٩٨) عثر عليه في اور صورة الهين ـ احدهما يشد الآخر بيده ـ وجسماهما في ملابسهما السوانية المنتفخة الشبيهة بالجرس ، لا يختلفان في مظهرهما عن اجسام الامراء من هذا العصر (١٩٩) .



اللوح ١٠٩ لوح نذري من حجر كلسي لأور نانشي حاكم لكش .
الارتفاع ٢٠ سم . متحف اللوفر باريس .



اللوح ١١٠ لوح نذري من حجر كلسي . الارتفاع ١٥ سم . متحف استانبول .

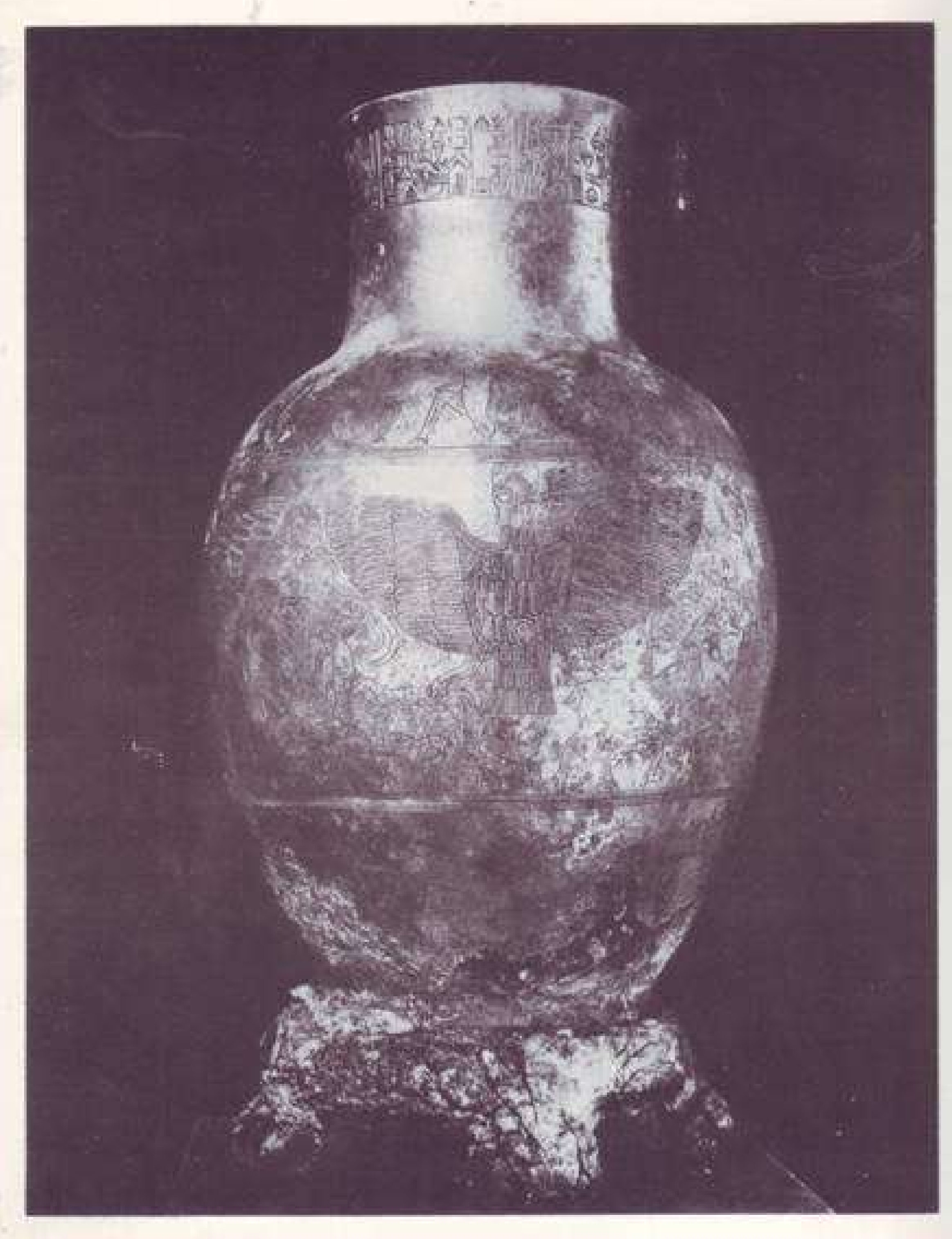
ولعل واحدة من اجمل نماذج فن الزخرفة ببلاد سومر ، ومن احسن عصورها ، يتمثل في اناء انتيمنا المصنوع من الفضة المنقوشة (٢٠٠) عثر عليه في تلو (اللوح ١١٣) وعلى هذا الاناء افريزان مصوران يحيطان بكتفه وبالجزء الواسع منه . فالافريز الاعلى منهما يبين ماشية مضطجعة ، بينما يبين الافريز الاسفل جملة من نسور لها رؤوس اسود وماعز . فهذه الافاريز من بين افضل ما وجد من زخرف على نفس الاناء ، حتى ان النقاش قد عثر على وسيلة لابراز صورة النسور برؤوس اسود وهي تحوم فوق حيوانين . كما يؤلف بذلك افريزا متواصلا ، اى دائرة تدور ـ في مطابقة مع السمة السومرية ـ حول نفسها . ولعل اقرب نموذج



اللوح ١١١ حجر كلسي من أور ، الارتفاع ١٢ سم ، متحف استنبول .



اللوح ١١٢ حجر كلسي من أور ، الارتفاع ٢٣ سم ، متحف اللوفر باريس .



اللوح ١١٢ : اناء ظروف من الفضة والنحاس، لانتيمينا حاكم لكش، من تلو، الارتفاع ٣٥ سم. متحف اللوفر باريس



١١٤ لوح نذري من حجر كلسي ، من تلو ، الارتفاع ١٦ سم ، متحف اللوفر بباريس

مشابه لهذه الصورة يمكن ان يشاهد في نقش نذري* على البرنز من معبد أ ـ اني ـ بدا في العبيد (٢٠١) لا يختلف اسلوبها عن اسلوب عصر ميسلم الا في الصور الشخصية ، وفي التخطيط المفصل للخطوط الموضحة للريش ، وفي لبدات الاسود الكثة التي تشبه ما حفر منها على ختم مس ـ كلام ـ دك تماما (انظر ما سبق) .

وما يزال المجال الرئيس للنحت البارز في عصر ميسلم ، وهي الواح النذور المثقوبة من الوسط ، يظهر في عصر سلالة اور الاولى ولكن مع استثناءات قليلة (٢٠٢) وذات موضوع مختلف . فمن الالواح التي سبقت الاشارة اليها قبلا (انظر الملاحظة ١٩٩) والتي زينت بمرسوم محززة عثر عليها في نفر وتلو ، تبين الالهة على عروشها تقدم اليها القرابين والهبات . فهذا الاتحاد الغامض بين الاله والانسان لم يعد يعتبر الموضوع الرئيس وانما تم استبداله بشكل الالهة السماوية التي تنعم بالخلود ولا يستطيع الانسان ان يبلغ عظمتها الا بالصلاة والتضحية الدائمتين .

هناك تاج في حالة غير جيدة من تلو (٢٠٣) مزين بمشهد سكب الماء المقدس امام الهة الحبل والزراعة المتوجة (اللوح ١١٤) . ويرى نفس الموضوع ، ولو انه يمكن تمييزه هذه المرة بيسر ، على قطعة من اناء اتمينا ذي النحت البارز (٢٠٤) (لوح ١١٥) . واحسن مثال على هذا النوع من التاج الفني هو لوح نذري صغير عثر عليه في منزل عروس الاله المسمى كيك ـ بارگو * في اور في معبد اله القمر نانا (٢٠٥) (اللوح ١١٦) . فالافريز الاعلى منه يبين مشهد سكب الماء المقدس مع ثلاث كاهنات امام الاله الذي يجلس على العرش . وضخامة



اللوح ١١٥ قطعة من حجر البازلت من اناء لاتمينا حاكم لكش ، الارتفاع ٢٥ سم ، متحف الدولة ببرلين

* كانت الانتوم من مراتب الكهانة العليا . ويسمها ان تماثل القابلة والكاهنة ، ويحق لها الزواج ويكون مهرها كبيرا ولا يحق لها انجاب الاولاد . والظهور من الطبقة العليا في المجتمع وقد نظمت تربية حيوانات المراكز الشخصية في جميع سواه .

شكل الاله ظاهرة . اما موضوع الافريز الاسفل فانه يمثل ـ على اكثر احتمال ـ صب ماء مقدس امام المعبد وذلك بمناسبة تقديم نن ـ دنكر Nin - Dingir عروسة الاله . ففي الاحتفال نرى انها الوحيدة التي تدير وجهها نحونا ، وان لها نفس مقاطع الوجه التي كانت تحتفظ بها الهات العصر تماما . فهنا نجد الزخرفة تبدو مرة اخرى فجة وساذجة وينطبق ذات الشيء بالنسبة الى لوح الكاهن الاعظم دودو Dudu من عصر انتيما (٢٠٦) (لوح ١١٧) وهو في مطابقة تامة مع اسلوب التماثيل المعاصرة ذات الاسلوب الخشن والضخم (انظر ما سبق اعلاه) واكثر من هذا لم تجر الآن اية محاولة لابداع مشهد روائي اذ لا تظهر هنا سوى رموز شخصية ليس الا .

من الصعب جدا ان تعتبر الالواح النذرية من عصر اور نانشي (٢٠٧) (الواح ١٠٩ ـ ١١١) ، اول امير من امراء لكش والتي عثر عليها في تلو ، من القطع المهمة في تاريخ الفن ، وذلك بسبب ضعف قيمة تنفيذها . ومع ذلك فان من المهم ان نلاحظ ان اور نانشي قد ادخل موضوعا كان يندر استعماله . ففي النحت النذري لما نسمي بالمشاهد العائلية ، حيث يرى الامير مع زوجته واطفاله وحاشيته وقد ذكرت اسماؤهم كلها في الكتابة المدونة على اللوح ، يظهر اسمه اكثر من مرة كبان للمعبد وهو يحمل سلة البنائين على رأسه . وتعتبر صيغة حمل السلة ذات اهمية خاصة في الفن فيما بعد .

على ان الاهم من ذلك هو ظهور مجموعة جديدة من المنحوتات البارزة وهي جديدة على الاقل في صيغتها الكاملة ، ونعني بها المسلة التاريخية . فمنذ ان شرع دي سارزك de Zarzec[*] بتنقيباته في بداية هذا القرن اصبحنا نمتلك ما يزال



اللوح ١١٦ لوح نذري من حجر كلسي ، من اور . الارتفاع ٢٢ سم المتحف البريطاني لندن .



اللوح ١١٧ لوح نذري لدودو ، من حجر جيري ، من تلو . الارتفاع ٢٥ سم متحف اللوفر باريس .

* دي سارزك القنصل الفرنسي في البصرة بدأ بالتنقيب في تلو (لكش السومرية) في ١٨٧٧ وعمل فيها في عدة فترات حتى عام ١٨٩١ ووجد تماثيل لحكام لكش من سلالتي اور نانشي واور بابا ، والتي تزين الآن متحف اللوفر باريس .

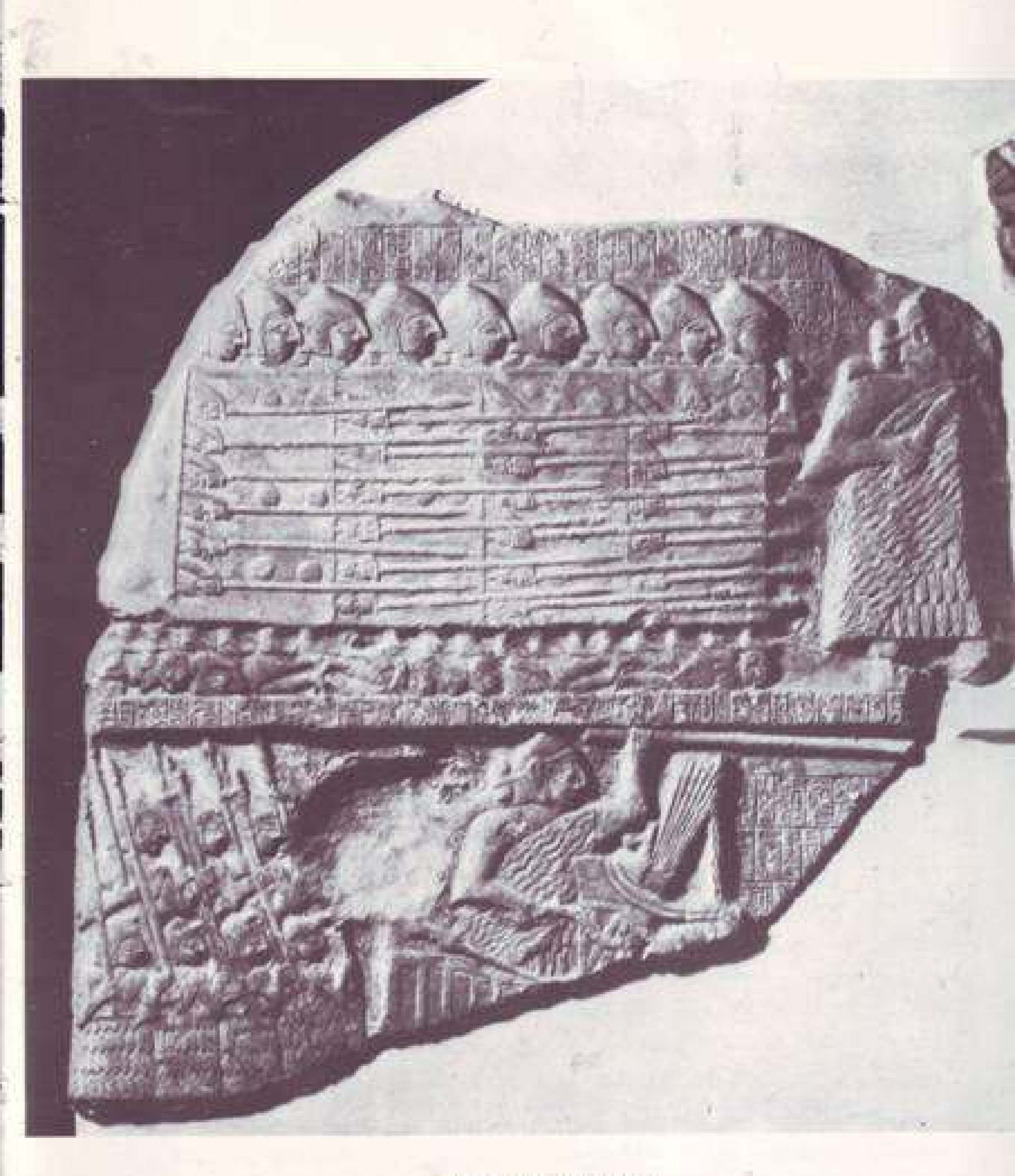


اللوح ١١٨ وجه مسلة النصر

حتى اليوم يعتبر من اهم المنحوتات القائمة التي تعود الى ذلك العصر ونعني بها مسلة العقبان . وهذه المسلة عبارة عن نصب تذكاري لانتصار اياناتوم امير لكش وهي ذات قيمة تاريخية وفنية ايضا (٢٠٨) (الالواح ١١٨ ـ ١٢١) والمسلة وهي لوح من الحجر السرطي . يبلغ ارتفاعها ٨٨ و ١ مترا وعرضها ٣ و ١ مترا وسمكها احد عشر سنتمترا مدورة من الاعلى . عبارة عن حجر تحذيري يخلد انتصارا . ولقد اقامها إياناتوم على الحدود بين لكش و اُمّا بعد ان استعاد الهه ننكرسو احدى المناطق المتنازع عليها وهي منطقة گو ـ ادنا GU - EDIN في معركة مع اله مدينة اُمّا . وجوانب المسلة الاربعة كلها مغطاة بالمنحوتات النافرة وقد اعيد بناء جزء من المسلة من قطع عديدة . وتملأ الكتابة المفصلة الفراغات بين الصور . وهي من وجهة النظر الادبية والفنية تعد اول موضوع كبير من هذا النوع . ومع ذلك فقد وجدت في مرحلة مبكرة ، بعض الالواح النذرية التي ابتدعها الفنانون مما قد تصور موضوعا منفردا يقسمها الى اجزاء فردية ، وفي الوقت ذاته يربطها سويّة . فالموضوع الرئيس يبين الاله ننكرسو في صفة فاتح : فهو يرى في الجانب الجبهوي من المسلة مرتديا على غرار ملك من ملوك عصر فجر التاريخ ، وقد تعرى الجزء العلوي من بدنه ، وزرة تبدأ من الخصر مربوطة بحزام سميك ولها فتحة من الامام بخط عمودي . كما ان له لمة شعر كبيرة في مؤخرة رأسه ، ولحية جد طويلة ، وهو يمسك بيده اليسرى الاعداء كالسمك في الشبكة ، والشبكة جامع صنع على شكل النسر الذي له رأس اسد وهو يمسك اسدين ـ وذلك هو رمز المنوثو ـ ويضرب الاله رأس العدو بالصولجان . فصورة ننكرسو هذه ، تذكرنا بصور الرجل الرئيس في نصرى الطبقة الرابعة في الوركاء ، وجمدة نصر ، الا وهو الامير المقاتل ، او الرجل الذي يرتدي لباسا مشبكا ليس في ملبسه حسب وانما في الاسلوب الذي يهدف الى التجسيد التام . ويظهر انه ذو مرتبة اقل من المسلة . ويمكن تحديد هويته بانه اله بسبب قبعته ذات القرون . وهو مع حامل العلم سوية ، يبدو وكأنه قد وقف خلف شخص الاله المقاتل . ويحتمل انه كانت على الشريط الاسفل عربة هبط ننكرسو منها ومن وراء ذلك سائق عربة الاله .

ولقد زين ظهر المسلة والجانب الضيق منها بمناظر مختلفة من حملات إياناتوم . ففي الشريط العلوي نراه يسير على رأس صف من حملة الرماح المدرعين فوق ابدان الاعداء الذين كانوا قد سقطوا صرعى (اللوح ١١٩) . وتحت القمة المحدبة من المسلة ترى الاجسام وقد نهشتها العقبان (اللوح ١٢٠) . ونراه في الشريط السفلي وهو في عربته عائدا من المعركة منتصرا ، ومن ورائه رجاله . في حين نراه في الشريط الذي تحت هذا يحضر حفلا لسكب الماء المقدس وتقديم القرابين على قبر جماعي للابطال الصرعى (لوح ١٢١) . ولا بد ان يكون الشريط المهشم ـ لسوء الحظ ـ مزينا بمشاهد حملة ثالثة .

ولقد تكشفت ازدواجية الفن السومري التاخر جلاء في هذا النصب التذكاري . فبينما نجد في الجانب الجبهوي ان احتلال اُمّا تمثلا لحادث الهي . هناك عمل قد قام به الاله الممثل في صورة بشرية حقا . ومع ذلك حاول الفنان ، بطريقة رمزية على قفا المسلة ، ان يبرز البشر وعالمهم الفاني حسب روحية عصر سلالة اور الاولى تماما . ولكي يحقق ذلك فانه لم يستعمل اشكال الاجسام المتصارعة في الصور الشخصية ـ كما هو الامر مثلا في صورة الكاهن العاري الذي كان يصب الخمر في معبد دلن (٢٠٩) والذي كان يشبه تماثيل العصر تماما ـ وانما يبدو المنظر المختلف ذاته لاول وهلة وكأنه هو موضوع الصورة . وسبب ذلك ، كما هو واضح ، انه كان يتجاوب وروح هذا العصر . فالحرب صدام بين كثير من المخلوقات



اللوح ١١٩ تفاصيل رسوم ظهر مسلة النصر.



اللوح ١٢٠ تفاصيل لصور ظهر مسلة النصر

اللوح ١٢١ تفاصيل لصور ظهر مسلة النصر

البشرية وهي في هذه الصورة ليست الحركة التي تم تسجيلها بل بالاحرى انها ترى كما لو ان كل شيء كان قد عرض بشكل مزدحم .

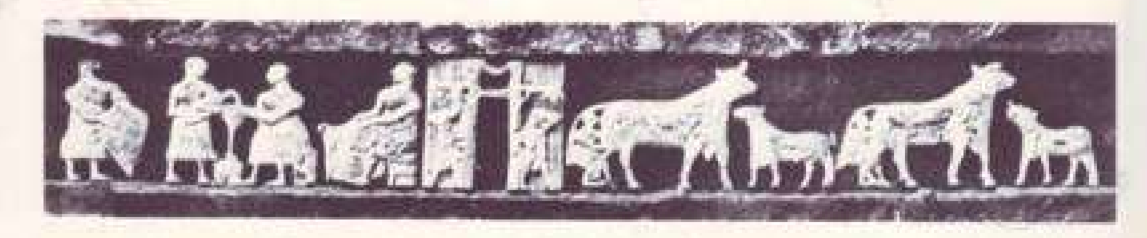
وكشيء مضاد للتجريد الذي ساد عصر جمدة نصر كانت الرغبة في عصر سلالة اور الاولى متجهة الى ايجاد سمو طبيعي ، لتحويل ما وراء الطبيعة الى حقيقة مفهومة ، قد اثرت ايضا في اعمال الفن التي كانت تتألف من مواد ذات الوان مختلفة . ومن المحتمل انه لم يكن من باب الصدفة ان وجدنا افضل امثلة على هذا الفن في هذه الاماكن التي كانت فيها اسطورة آنين - تموز السومرية التقليدية المبكرة سائدة بدرجة كبيرة جدا .

وأحد هذه الاماكن هو معبد الالهة التي لا بد وان يكون وجودها مشابها لوجود اانا Inanna الهة الوركاء ونعني بها ننخرساك Ninhursag التي تسكن في معبد العبيد قرب اور (٢١٠) . والمكان الاخر في مقبرة اور (٢١١) في ابنية حفرة القبور التي كانت طبيعتها مرتبطة بفكرة الحياة والموت .

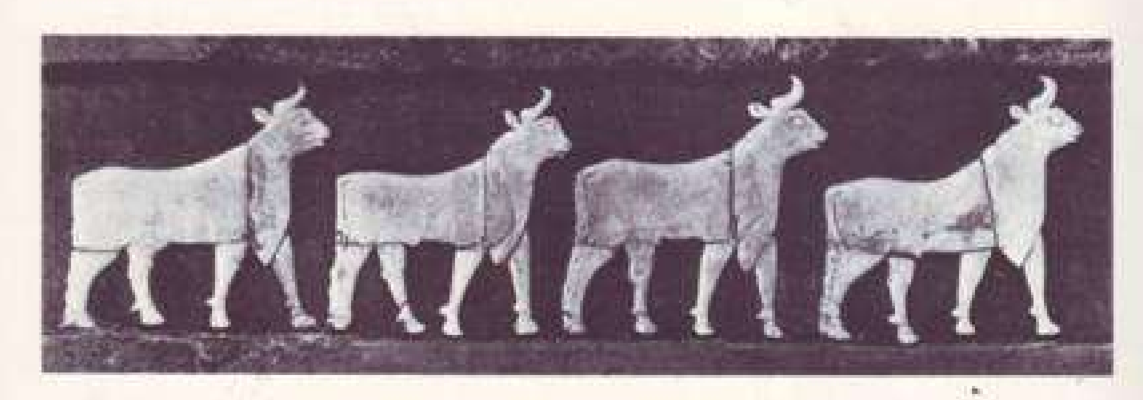
على اننا لم نستطع ، بطريقة ما ، ان نفهم تماما اشرطة الصور التي وجدت في قاعدة زقورة تل العبيد ، والتي لا بد وان تكون مرتبطة بالمعبد القائم على قمتها . فقد عثر على اجزاء من عدة افاريز (٢١٢) (الالواح ١٢٢ - ١٢٤) تحوي صور طيور وماشية نحتت من الصدف ، او حجر الكلس سوية مع حظيرة تبرز من جوانبها بقرتان ؛ فعلى يمينها يجري احتلاب الابقار من قبل رجال يجلسون القرفصاء ، في حين يشتغل اخرون على بسترها في مخض اللبن وتحويله الى زبدة . ولقد رسمت الصور بالوان - فاتحة على الواح سوداء من الاردواز ، وثبتت بالقار على الاخشاب ، واطرت من الاعلى والاسفل بقضيب من لوح نحاسي . وارتباط هذه الحظيرة بمشاهد عديدة من الحظائر التي وجدت في عصر فجر التاريخ واضح (انظر ما سبق) . ولكن مع ذلك كان المنظر ، على الرغم من كل واقعيته ، يخص الاله بصفة جوهرية . فهنا في منظر الحلب قد تغير بشكل طفيف الى مشهد يصور الحياة اليومية . فالهة الحياة العظيمة قد تحولت الى امرأة ريفية تماما .

وطبقاً للكتابة التي وجدت هناك فان المعبد القائم في تل العبيد - وهو مصدر هذه الاشرطة المصورة - قد وجد اصلا في حكم ا - اني - بدا الملك الثاني من السلالة الاولى في اور وانها لذلك قد تنسب الى نهاية عصر سلالة اور الاولى .

وبالطبع فان معظم النفائس التي دفنت في ابنية مقبرة اور الملكية هي من عمل الصناع حسب . على ان نماذج التكفيت التي اختيرت للتصوير في هذه الكتابة لم تكن مصنوعات ذات قيمة فنية كبيرة وانما كانت مجرد زخارف على الادوات والاثاث . ومع ذلك فانها ذات اهمية كبرى وهي تشبه القبور ذات الابنية نفسها . وبالنظر الى عادة دفن اتباع الملك - حيث يشارك حوالي ثلاثين شخصا من الناس في وفاة اميرهم كجزء حتمي من وجودهم الخاص - فان هذه الكنوز تحمل شواهد على استمرار ذات المفاهيم عن الحياة والموت ، التي تطورت خلال عصور فجر التاريخ من الحضارة السومرية . فهنا في القبر نجد ان الصور التي صنعت على شكل مجسم ومسطح من مواد ملونة ما تزال مستمرة على غرار صور عصر فجر التاريخ اي أن شجرة الحياة والرجل الذي يرتدي رداء مشبكا لم تعد موجودة في الصيغة الفكرية كما هي في عصر جمدة نصر ، وانما بواقعية مفرطة برزت مرة اخرى بالالوان البراقة . فهنا لا يظهر الالهة العظام في الدفن السماوي في صفة بشرية وحدهم حسب وانما تظهر الحيوانات كذلك ايضا . فالحيوانات التي كانت منذ عصر فجر التاريخ ترمز الى



اللوح ١٢٢ افريز من حجر كلسي وصفائح النحاس . الارتفاع ٢٢ سم المتحف العراقي ـ بغداد .



اللوح ١٢٣ من أفريز الصدف والحجر والنحاس . الارتفاع ٢٢ سم المتحف العراقي ببغداد .



اللوح ١٢٤ أفريز من حجر كلسي ونحاس . الارتفاع نحو ٢٠ سم . متحف الجامعة في فيلادلفيا .

الألواح ١٢٢ ـ ١٢٤ الافريز من التكليت من معبد ننخرساك في تل العبيد .

القوى الخارقة والسحرية قد اضفيت عليها الآن صفات بشرية . والواقع انها ، على عكس كل القيم ، ترى وهي تحتفل باعظم حفل مقدس من طقوس العبادة ، ونعني به المهرجان الكبير بالزواج المقدس ، وفي خضم نشوة من الابتهاج والموسيقى والرقص (٢١٣) (الشكل ٣٤) وحتى الموت ذاته ، وهو ممثل في صورة اسد ، كان يحتفل بمهرجان الحياة التي رمز اليها في صف علوي بصورة بطل يمسك ثورين بين ذراعيه . فهذه المكفتات ذات الالوان البراقة عند جبهة نهاية القيثارة تمثل الذروة الفنية معا في الانطلاق ، وفي الوقت ذاته ، في تعادل التأليف وملاحظة الطبيعة حتى وان كانت الرسوم الفردية ذاتها محورة .

هناك تيسان يصلان الى اجمة (٢١٤) يعطيان مثالا كاملا لفن مجسم متعدد الالوان ، فهما جزآن من قطعة اثاث وجدت فيما يسمى بحفرة الموت الاعظم ، وقد نحتت نواة كل منهما من الخشب وغطي الرأس والساقان بورقة ذهبية مطروقة بينما غطيت البطن بورقة فضية . اما القرون واللحية والليدة فقد نحتت من حجر اللازورد ، والشعر من الصدف . وصورت خصل الشعر تماما على غرار خصل اللاس التي تشاهد على التماثيل الحجرية لهذا العصر . ولقد صنعت النبتة التي تنتهي اغصانها بزهيرات هي الاخرى من خشب مغطى باوراق ذهبية . ويقوم الموضوع برمته على قاعدة ذات تكفيت فسيفسائي من قطع صغيرة براقة الالوان . ذلك ان الرمز القديم للحياة ـ وهو عبارة عن شجرة موضوعة بين حيوانين ياكلان منها ـ لم يعد يصور بطريقة اكثر حيوية . ولا بد من مقارنة رأس الثور الذهبي (٢١٥) على واجهة القيثارة التي وجدت في حفرة الموت الاعظم ، مع رأس ثور من عصر ميسلم ، فهنا ننظر الى رأس حيوان منفرد يشع بالحياة ، غير ان الاخر كان تجريدا ذهنياً مبالغا فيه . فهذان الرأسان يرمزان الى موقفين مختلفين بالنسبة للانسان السومري عندما يواجه شيئا ما وراء الطبيعة ، فاحدهما يؤدي به الى تحويل الحقيقة الى التجريد ، والاخر الى تحويل التجريد الى طبيعة حيث تعددت وحدة السماء والارض لديه في نهاية عصر فجر التاريخ .



الشكل ٣٤ واجهة قيثارة عليها جوق موسيقي من حيوانات ، من اور .

٤ العصر الاكدي

في تطورات الفن السومري قبل هذا العصـــر لم نكن لاحظنا ، الا مصادفة ، ظواهر يمكن تحديدها لمصدر غير سومري بصفة مؤكدة . وقد يفكر المرء في الدرجة الاولى بتماثيل ايبه إيل Ebih il ، وايدي ـ ناروم Idi narum ولمكي ماري Lamgi-Mari ، من مدينة ماري والتي ، كما هو ظاهر من كتاباتها ، لا بد وان تكون ذات اصل سامي دون ريب . ومع ذلك فانها قد تأثرت بالحضارة السومرية التي لا يجرأ احد على ان يحشرها اعمالا فنية سامية . او ان يفسر صفتها الفنية الفردية بانها تعود ، بصفة خاصة ، الى سكان ماري الساميين *.

ففي تماثيل الحجر من عصر ميسلم التي وجدت في تل خويرة (انظر ما سبق الالواح ٧٠ ـ ٧٥) ذلك الموقع الذي تم التنقيب فيه خـــلال السنوات القليلة الماضية في اقصى الشمال من بلاد بين النهرين ، كان يوجد فيها مظهر سامي اوضح في هيئتها من ناحية ، وفي سحنتها من الناحية الاخرى . اما بالنسبة الى فن العصر الاكدي فلم يعد هناك مجال للشك . فلقـــد قطعت عن سومر كل مصادر الهجرة . كما ان تغلغل الساميين فيها ، والذين كانوا يتدفقون عليها من السهوب بلا انقطاع ، قد بـــلغ الآن مرحلة غدا فيها التغير العام الذي طرأ على الانظمة الدينية ونظم الدولة وكذلك في الكيان الاجتماعي والثقافي ، ناجزاً (٢١٦) .

واقصى ما نستطيع ان نستخلصه من البقايا القليلة من النتاج الفني التي عثر عليها في الغالب عن طريق الصدفة وليس عن طريق التنقيب العلمي ، هو ان الفن قد زود هذا العصر باعظم رافد ، ذلك العصر الذي تميز بروح طولية وبقوة متدفقة . فنحن لم نكن نفتقر في اي عصر آخر الى غزارة المآثر اكثر مما نفتقر اليه هنا .

١ ـ العمارة

لا نعرف سوى الشيء القليل عن ابنية العصر الاكدي حتى وان كان مستطاعا في مواقع اثرية عديدة ان نقول بان ابنية العصور السابقة قد اضيفت اليها ابنية ايضا خـــلال العصر الاكدي . فقد اصبح اللبن المستعمل الان اكبر حجما ، مستطيلا او مربعا بقياس ٥٢ × ٥٢ سنتمترا ، كما ان اللبن المحدب المستوي ، وهو المادة السائدة في البناء خلال فترة الانتقال بين عصري جمدة نصر وميسلم ، وهي الفترة التي تميزت بشواهد قليلة على العمل الثابت المنتظم او العمل الشكلي المحكم ، ان هذا اللبن لم يعد يستعمل في العصر الاكدي ، ذلك لانه كان يؤلف تناقضا تاما لشعور الاكديين بالنسبة الى الطراز . فقد كانت اسس الجدران تقام في خنادق . غير ان مثل هذه التفاصيل لا تثير الانتباه الا بالقليل عن سمة روح العصر .

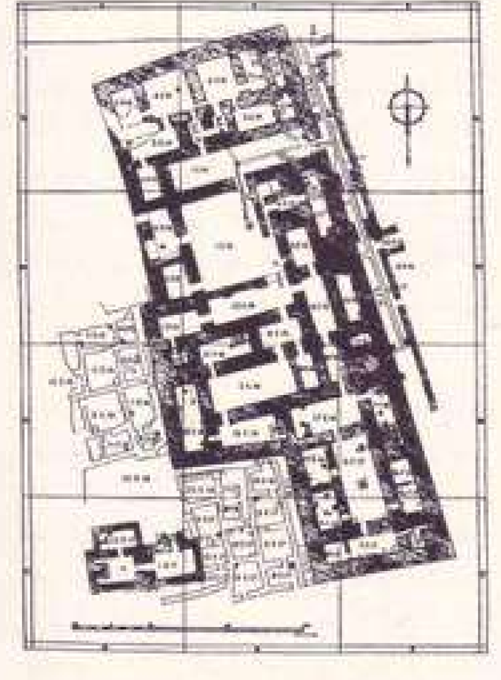
وهناك تغيرا آخر يبدو اكثر حيوية ، هو التغير الذي يمكن

* ماري (تل الحريري الآن) تقع قرب البو كمال على ٢ كم من الضفة اليمنى للفرات . وقد قامت بعثة فرنسية منـــذ ١٩٣٣ بالتنقيب الواسع فيها . وكانت في ماري سلالة حاكمة في عصر فجر السلالات . ثم خضعت للسيطرة الاكدية وللسلالة الثالثة لاور . واستوطنها في نهاية الألف الثالث قبل الميلاد قبائل الاموريين الساميين ... سلالة مستقلة من اشهر ملوكها زمريليم . ثم اخضعها حمورابي الى ملكه .

اكتشافه في المخطط الارضي لمعبد آبو القديم في اشنونا (تل اسمر) .

فالخلوة في المعبد الذي يدعى بالمعبد ذي الهيكل المفرد ، تنقسم الى نصفين بجدار فاصل (٢١٧) ـ وذلك امر مهم حين يعتبر المرء هذه الخلوة المقسمة الى نصفين والتي يرقى تاريخها الى عصر ميسلم ـ بانها يمكن ان تشاهد ايضا في موقع آخر ، في تل خويرة في شمالي بلاد بين النهرين . فقد وجد هنا قبلا خلال عصر ميسلم مثالان لمخطط معبد يبين خلوة امامية مستطيلة كما يبين في الوقت ذاته خلوة مقسمة الى قسمين متساويين احدهما خلف الآخر (٢١٨) .

فلو امكن اكتشاف المدن الرئيسة للامبراطورية الاكدية ، وهي سپار Sippar * مدينة الاله الشمس ، واكد Agade ** مدينة الهة السماء عشتار ، والتنقيب فيهما ، فربما لاحظنا ذات التغير الاساسي في فن العمارة خلال هذا العصر ، كما هو ظاهر من قطع الاعمال الفنية الكبيرة والصغيرة التي بقيت . ومع ذلك فان قلة من المخططات الأرضية للابنية في المناطق المجاورة قد اعانتنا على تقييم ذلك . اذ تحول الملك السومري الى ملك ـ اله اكدي . ولهذا فالقصر اكثر اهمية مما كان عليه في العصر السومري الذي كان فيه المعبد يسيطر على كل الامور . فالقصر الذي عرف باسم القصر الاكدي في اشنونا (٢١٩) (الشكل ٣٥) لم يكن المبنى النموذجي ، ولا كان عملا فنيا . وانما كان في الاحرى يبت بشكل موضعا ، ولذلك فانه على اكثر احتمال لا يعبر بصفة مباشرة عن المفهوم الاكدي للملكية . غير ان الوضع يختلف بالنسبة الى القصرين اللذين وجدا في تل براك واشور واللذين لم تبق منهما ـ لسوء الحظ ـ سوى بقايا قليلة من مخططيهما الارضي . فقد اقام نرام ـ سن Naram-Sin ***



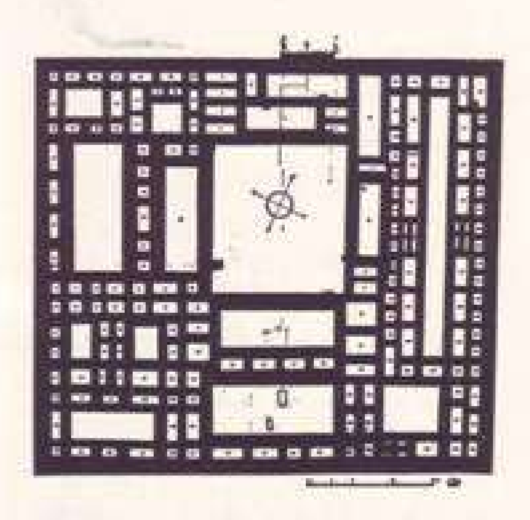
الشكل ٣٥ قصر اكدي في تل اسمر .

* سپار : يظن انها تل ابو حبة الواقع بالقرب من مركز الحبة اليوسفية . في وسطها معبد واسع للاله شمش .

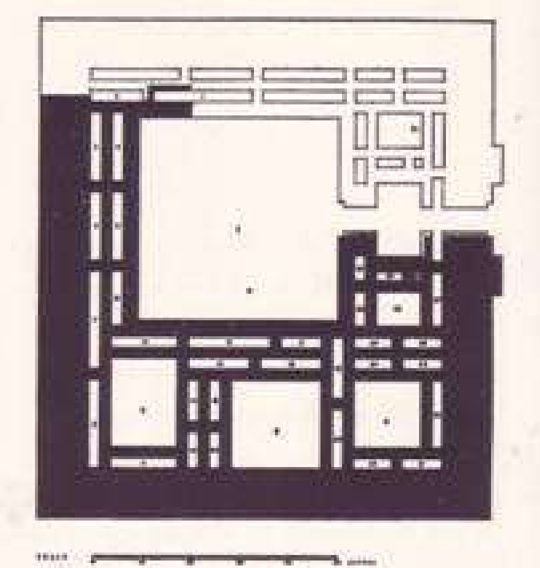
** اكد : لا يعرف موقعها بصورة محددة ، بل يظن ، بالاستناد الى الاشارات الواردة عن هذه المدينة في الكتابات المسمارية ، ان يكون في منطقة الفرات وسط من الفرات ليس بعيدا من بغداد حدوا .

***نرام ـ سن : تمكن في حكمه الذي استمر ٣٥ عاما من اخماد الثورات التي اندلعت في انحاء مختلفة من الامبراطورية الاكدية المترامية الاطراف . وقد ترك لنا آثارا تخلد انتصاراته منها مسلة في بير حسن بالقرب من ديار بكر ، ونصب النصر المكتشف في مدينة سوسة .

آخر الحكام الاكديين العظام باستثناء واحد ، بناء عظيما مربعا (٢٢٠) يبلغ ضلعه مائة متر (الشكل ٣٦) في مكان ، تل براك ، كان يقوم فيه معبد الألف عين في عصر فجر التاريخ وهذا القصر الذي هو حصن ملكي ونزل للمسافرين في آن واحد ، يقوم بناؤه على موقع مقدس من معبد ، ليس شيئا كبيرا لم يكن يسمح به ، على اكثر احتمال ، الا ملك اله مثل نرام سين . ومثل ذلك يقال عن البوابة المحصنة التي تقوم على محور الساحة الرئيسة للقصر ، وكذلك على الساحات الصغار الثلاث ، ويضم جميع ذلك سور مربع يبلغ عرضه عشرة امتار . ذلك ان الغرف المسقفة لا تحتل سوى فراغ قليل بالمقارنة مع الساحات . ولم يبق من قباب الغرف او تخطيطها الداخلي



الشكل ٣٧ القصر القديم في آشور (القسم المخطط له) .



الشكل ٣٦ قصر نرام سين الاكدي في تل براك .

شيء ما سوى تصميم المخطط الارضي المنسجم المتواضع التقاطيع ، ذاته الذي يساعدنا على العثور بصورة سيئة من الطبيعة الخاصة للمزاج الاكدي . والحقيقة التي تبين ان هذا البناء الضخم لم يكن عملا ذا اهمية عسكرية واقتصادية حسب . قد اظهرتها مشابهة مع المخطط الاصلي لما سمي بالقصر القديم في آشور (٢٢١) (الشكل ٣٧) والذي اعتبر ، على كل احتمال ، بانه يعود الى العصر الاكدي ، لانه قد عثر على رقيم طيني اكدي في حفر الاسس بعد ان تم ملؤها (٢٢٢) . فالمخطط الارضي يشبه بصدق ذات المخطط الذي وجد في تل براك وله ذات الجدار المربع تقريبا والذي يحيط بمبنى ذي اقبية مستطيلة تنفتح عليها اقسام القصر المختلفة . فكلتا المجموعتين من الابنية لم تكونا قد شيدتا الا من مخطط تم تقريره

بعناية قبل ان يشرع بالبناء . فاذا ما قارن المرء عاجزين البنائين الاكديين بالقصر القائم في اشنونا ، فانه لا بد وان يحكم بان الاخير كان سومريا بالضرورة لان الصفة المميزة له هي انه مجموعة اضافات كثيرة . اما وحدته المتجزءة في النهاية فانها ثانوية وليست نتيجة تصور مسبق . وهذا الفرق هو مفتاح الاختلاف الاساسي بين السومريين والاكديين بصورة عامة .

وكذلك تتجاوب الامبراطورية الاكدية التي تضم (مناطق العالم الاربع) مع فكرة سبق تصورها والتي لا بد للواقع من ان يلائم ذاته بالنسبة اليها .

فهذا القصر في آشور يبدو عليه بانه لم يكمل . ومع ذلك فان الحقيقة القائلة بان الحكام الاكديين كانوا نشيطين في آشور ، يمكن اظهارها عن طريق العثور هناك على رأس ومع يحمل اسمه مانشتوسو Mnnishtusu (٢٢٣) * وكذلك عن طريق عدد كبير من قطع التماثيل المصنوعة من الحجر الاسود الخشن البازلت ذات اهمية عظمى في تاريخ الفن . (انظر ادناه)

٢ الفن

ومع انه من الصعب القول بان العصر الاكدي لم يدم الا قرنا ونصف قرن ، اي من ثلاثة الى اربعة اجيال من سلالة حاكمة قوية ، الا ان في الامكان حتى الآن ، وعلى الرغم من قلة مصادر النتاج الفني ، ان نميز ليس الفن الاكدي بالذات والذي يتميز عن الفن السومري السابق حسب ، بل وان نلاحظ جملة من مظاهر التطور ضمن مدته القصيرة . ولم يكن هذا الامر مجرد عارض بل طبقا لروحية الاكديين الاوائل الذين كانوا يرفضون الجمود بالاجماع ، والذين كان الوجود بالنسبة اليهم يمثل حالة تغيير متواصل وتطور دائم . وعلى خلاف الفن في بلاد سومر كانت المعضلة الرئيسة للفن الاكدي ليس الصراع كثيرا بين التجريد والطبيعة بل اطلاق المصنوعات من حالتها الجامدة وتحويلها الى حرية التكوين والحدوث . ذلك لان موقف هذا العنصر من البشر ، المتطلع الى التوسع وصاحب الفكر الامبراطوري ، من الحياة ، يعبر عن نفسه بسعادة اوسع في تمثيل الحركة .

(أ) عهد سرجون **

في اكثر من مناسبة واحدة في الشرق القديم ادى تأسيس سلالة حاكمة ، او ايجاد كيان دولة جديدة ، الى تحول ذهني وسياسي في العالم الذي يحيط بها ، والى ميلاد صيغة جديدة من الفن مباشرة . ومثل هذا لم يحدث تماما كما يبدو بالنسبة لسرجون الاكدي العظيم اذا ما

* مانشتوسو وهو ابن سرجون مؤسس الامبراطورية الاكدية وقد احتل العرش بعد اخيه ريموش ، وحكم خمس عشرة سنة (٢٢٦٩ ـ ٢٢٥٥ ق م) ومن اهم الاحداث في زمنه حملته العسكرية لاخماد الثورة في المدن الواقعة في الجانب الآخر من البحر (اي الخليج العربي) وقد انتصر على ملوكها وعددهم (٣٢) ملكا وقطع مناجم الفضة والاحجار الجيدة .

** سرجون (الملك الصادق) . كان من عامة الناس ولكنه تمكن من التقرب من ملك كيش . ومن ثم استقل عنه وشيد عاصمته الجديدة اكد . وبسط نفوذه على جميع المدن العراقية القديمة . وتوسع في فتوحاته الخارجية فبلغ غابات الارز في لبنان ومناجم الفضة في طوروس . وصار اسمه مقرونا بالفتوحات العظيمة . وهو مؤسس اول امبراطورية في التاريخ

حكمنا على ذلك بما نستطيع ان نطلع عليه من الفن الاكدي المتوفر لدينا .

وهنالك ابنية حالتنا الى مسلة النصر (٢٢٤) (لوح ١٢٥) تضم صورة سرجون الذي تم تخصيصه بالكتابة ، والتي لم يبق منها الا بعض اجزائها القليلة المكتشفة في سوسة ، والتي لا تؤلف اي انقطاع مطلق عن النحت السالف من عصر سلالة اور الاولى . وهذه المسلة هي الحلقة المباشرة لمسلة العقبان التي تعود الى



اللوح ١٢٥ جزء من مسلة من حجر الديوريت لسرجون الاكدي من سوسة ، الارتفاع ٥٠ سم ، متحف اللوفر باريس .



اللوح ١٢٦ ـ ١٢٧ جزء من مسلة الديوريت لسرجون الأكدي من سوسة ـ الارتفاع ٩١ سم ـ متحف اللوفر باريس .

إناتم ملك لكش ، في مادة موضوعها وفي ترتيبها العام . ولعل القطعة (٢٢٥) التي يوجد فيها منظر الاعداء الاسرى في شبكة (اللوحان ١٢٦ ، ١٢٧) تعود الى مسلة سرجون . وفي مثل هذه الحالة ستزداد علاقتها بمسلة العقبان بصفة اكثر ، ومع ذلك فان الاتجاهات الواضحة لتطور جديد من ناحية اخرى يجب ان لا يتغاضى عنها . فهنا سرجون يرى واقفا او على عرشه تحت مظلة كملك عظيم على رأس جنوده . والمحارب الذي يضرب الاسرى في الشبكة ليس الها وانما هو سرجون نفسه ، حيث يقع الحادث في مكان امام الهة تجلس على عرشها نستطيع ان نميزها وكأنها عشتار المحاربة بسبب رموز كتفيها وبشكل صولجانات لم تبق بصورة جيدة . وتبدو الخصلات على ملابس المحاربين بما في ذلك سرجون نفسه وكذلك الالهة ، اشبه بالسنة من اللهب وان استدارتها قد صنعت بصفة مجسمة وهي لا تبين ايا من خطوط الرسم الداخلية التي اعتادها السومريون في عصر سلالة اور الاولى ، وانما تكون اكثر شبها بالخصل التي وجدت على ملابس ايه ـ ايل (انظر اللوح ٦٦) .

وهذه التفاصيل تكفي لان تشير الى موقف الملك سرجون المتغير بالنسبة لبناء الدولة ، كما تشير الى رفض النحات الاكدي للصيغ الجامدة الخالية من الحياة .

هناك تمثال من لكش محفوظ الان في متحف اسطنبول (٢٢٦) يعتبر نسخة طبق الاصل من تمثال الالهة الجالسة على العرش . ومن الناحية الاخرى فان في تمثال الالهة الجالسة (٢٢٧) (لوح ١٢٨) والذي يحمل كتابة اكدية وعيلامية اهداها بوزر ـ ان ـ شوشناك *Puzur-in-shushinak خصلات ما بعد الاكدية تشبه الخصلات السومرية ربما صنعت في فترة متأخرة ، اي في عهد السلالة الثالثة في اور . وهناك تمثالان لرجلين من ماري ما يزالان يعودان الى العصر الاكدي المبكر ، وعلى هذا فانهما ينتميان الى عهد سرجون . ذلك ان التحوير الحاصل في الملابس المخصلة ذات الياقات على هذين التمثالين قد انجز بشكل اوسع مما كان عليه في وقت سرجون ، وراح يقترب من الاسلوب الاكدي النموذجي الذي يدعى باللباس المنفض او المهدب (٢٢٨) وكلا التمثالين يمثلان متعبدا يمسك بحمل مثشور بين ذراعيه ، وهو الرسم الذي نميزه في مناظر صورت على الكثير من الاختام الاسطوانية الاكدية ، وعلى تمثال صغير من سوسة (٢٢٩) (لوح ١٢٩) كان قد تلف تلفا شديدا لسوء الحظ . فلباس هذا التمثال يشبه اللباس السومري كثيرا في الاسلوب ، ومع ذلك فان رأسه اكدي ، دون ريب ، مع التأكيد على الجمجمة الطويلة ومقطع الوجه الجانبي النبيل والانف الاقنى .

(ب) عهد إن خيدو آنا ـ مانشتوسو

لكي نحدد نهج الفن خلال الجيل الثاني من السلالة الاكدية ، وهو جيل انخيدو آنا Enhedunnua ابنة سرجون عروسة الاله في اور ، وولدي سرجون ، وهما ريموش Rimush ومانشتوسو ، لا تتوفر لدينا سوى قطع قليلة عليها كتابات ، وبعض التماثيل والمنحوتات النائئة او المجسمة التي تعود اليهم باسلوبها .

فمنحوتة انخيدو آنا الناتئة من الحجر الكلسي (٢٣٠) تحوي كتابة نذرية على جانب منها ، ومنظر صب الماء المقدس (ماء التطهير) على الجانب الاخر . ومع انها مؤلفة من قطع الا انها مع ذلك تساعدنا على تكوين فكرة عن صناعة فن النحت الناتئ ، والتركيب التصويري .

* بوزار ـ ان ـ شوشناك الملك العيلامي الذي تمكن من ان يُحصل على الاستقلال التام لبلاده عيلام في زمن الملك الاكدي شار كال شري (٢٢١٧ ـ ٢١٩٣ ق م) .



اللوح ١٢٨ : تمثال من حجر الكلس لإله جالسة عليه كتابة لبوزر - إن شوشيناك - من سوسة . الارتفاع ٨٥ سم . متحف اللوفر بباريس .



وزي العصر . ذلك لان لباس انخيدو انا يتألف من ثوب ذي اهداب له عدة طيات . في حين صنعت خصلات الطيات عمودية ومتموجة تشبه خصلات ملبس الرجل الذي وجد في ماري والذي كان يحمل حملا (انظر ما سلف) وهي ذات طول متساو تماما . وكانت تضع على رأسها عمة ذات عصابة سميكة شاهدناها قبلا في اوائل عصر سلالة اور الاولى في لوح نذري من اور (لوح ١١٦) اما المرافقتان لانخيدو أنا فقد جعلتا اقصر منها قليلا . وهكذا فلم يكن في الاستطاعة ملاحظة التساوي في مستوى الرؤوس بدقة ، كما ان الرسوم الفردية قد رتبت بطريقة حرة وفي تشكيل متفكك عبر سطح المشهد (اللوح ١٣٠) .

وهناك ثلاثة رؤوس تماثيل نسائية نود ان ندخلها في هذا القسم على اساس مظهرها الخارجي وتعبير طبيعتها الداخلية ايضا . وكل هذه الرؤوس الثلاثة تبين نقاء في فن النحت . واتساقا وبهجة معينة في التصميم الذي يغاير العديد من رؤوس النساء السومرية القدامى من امثال التماثيل التي وجدت في اشنونا (انظر ما سبق) . واذا ما اخذنا الصفات الخارجية بنظر الاعتبار ، فان الرأس المرمري (٢٣١) بالكتلة السميكة الكثة على الشعر المتموج ، سوف يقترب من منحوتة انخيدو انا الثانية . ولقد عثر على هذا الرأس في اور ، دون ان نعرف طبقته (لوح ١٢١) . اما الرأس الصغير المصنوع من حجر الديواريت (٢٣٢) (لوح ١٣٣) الذي عثر عليه في بيت عروسة الاله في اور في ككباركو Gigparku فان مظهره اكثر حدة وفظاظة . فهو على الرغم من ابعاده الصغيرة يوحي بالجلالة التي

اللوح ١٢٩ تمثال من حجر كلسي لرجل ، من سوسة .
الارتفاع ٤٨ سم . متحف اللوفر بباريس .



اللوح ١٣٠ قرص من حجر كلسي مزين بنحت نافر، لانخيدوانا، من اور . القطر ٢٦ سم . متحف الجامعة في فيلادلفيا .



اللوح ١٣١ رأس امرأة من حجر الرخام - من اور .
الارتفاع ٩،٢ سم - متحف الجامعة في فيلادلفيا .

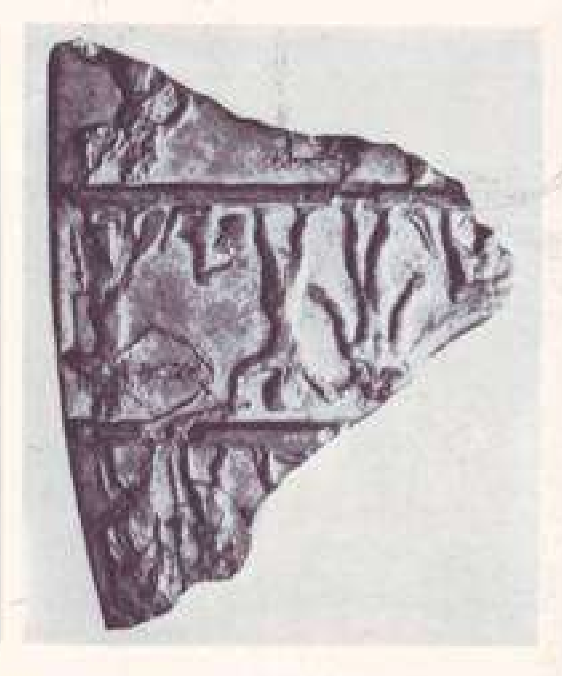


اللوح ١٣٢ رأس امرأة من الرخام - من الوركاء .
الارتفاع ٧،٢ سم - متحف الدولة في برلين .



اللوح ١٣٣ رأس امرأة من حجر الدولومايت - من اور . الارتفاع ٨،٢ . المتحف البريطاني في لندن .





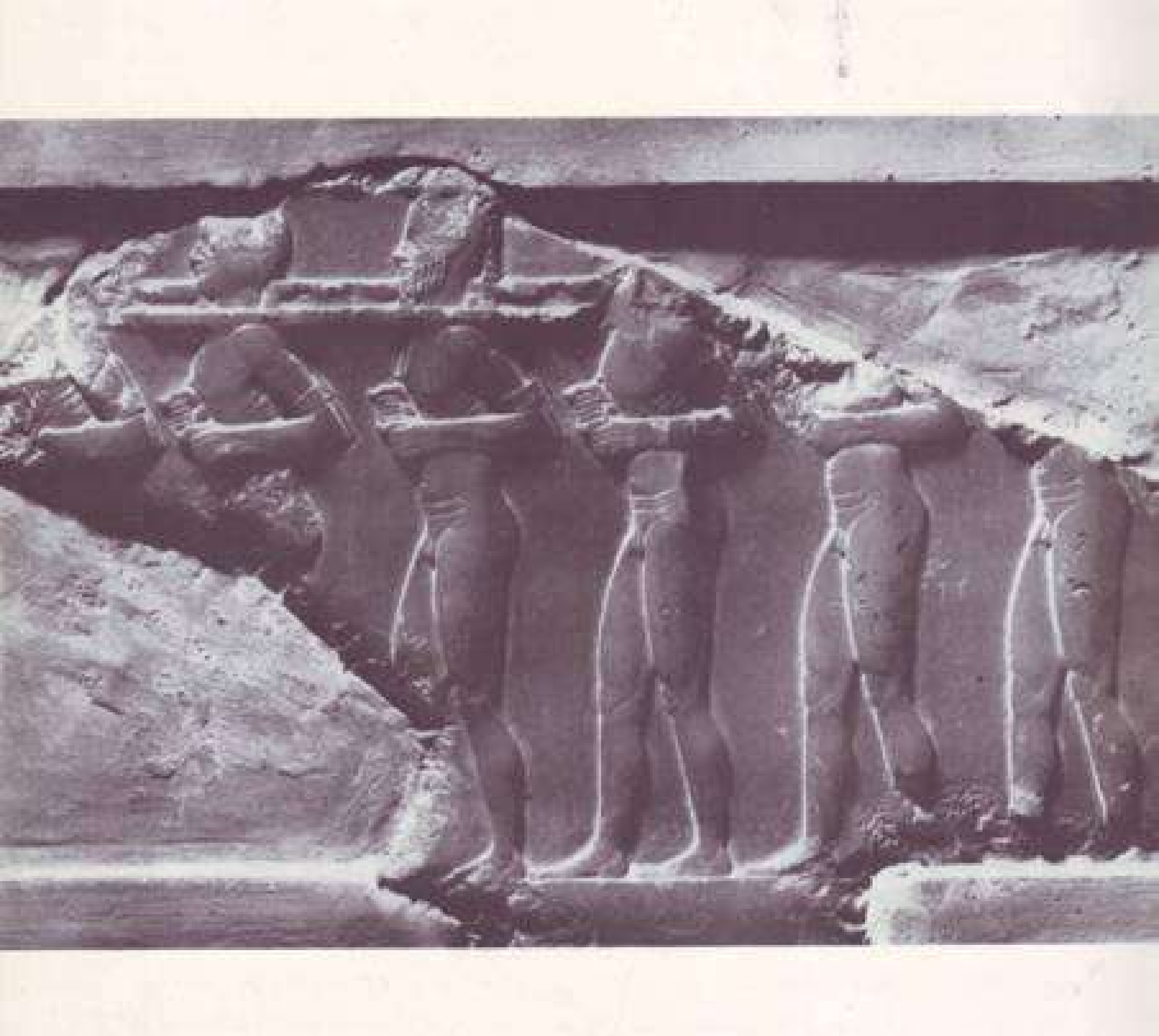
الألواح ١٣٤ ـ ١٣٥ جزء من مسلة من حجر كلسي (الوجه والظهر) ، من تلو . الارتفاع ٣١ سم . متحف اللوفر بباريس .

تصير ، بالاشتراك مع سحنته غير السومرية ، بأنه أكدي الأصل . أما الرأس الأنثوي الصغير الثالث الذي سبق لن اكتشره في . أندري W. Andrae * اكديا ، فقد وجد داخل الرماد في معبد عشتار بالطبقة (ز) في آشور (٢٣٣) (لوح ١٣٢) . ومن المحتمل أن يكون الشعر على رأس التمثال قد رسم في شكل لة ، كما هو شأنه على الرأس الأخير . وأحيط بالاكليل عريض ، لكنه منطى بقبعة . وعلى هذا فانه ، على أكثر احتمال ، لا يمثل الهة سيدة nin - dingir بل هو الكاهنة شبها بكاهنة من الطبقة الرفيعة لعشتار . ومهما يكن الأمر فانه في أسلوبه ونوعيته مشابه للرأسين اللذين وجدا في أور ، وتم وصفهما الآن .

وذات المرحلة من تطور الفن الأكدي التي أنتجت المنحوتة الناتئة لأبنة سرجون على قرص وجد في أور (لوح ١٣٠) أنتجت أيضا ثلاث مسلات أخرى تحمل منحوتات ناتئة اكتشفت في كل من لكش وسوسة وفي جنوبي العراق . أما قطعة المسلة (٢٣٤) التي وجدت في كيش (تلو) وهي مدورة من أعلى وعلى جانبيها منحوتات ناتئة ما تزال تحتفظ بتقسيم أفقي الى أفاريز ، فانها عبارة عن ترتيب كان يستخدم باستمرار في كل المنحوتات السومرية المبكرة (اللوحان ١٣٤ ، ١٣٥) .

على أن مناظر المعركة والسبي هي الموضوع الـوحيد على هـذه المسلة ، تختلف عن

* أندري من المهندسين الآثاريين الألمان ، ومدير للبعثات الجمعية الالمانية الشرقية في قلعة شرقاط (آشور قديما) منذ بداية التنقيب في عام ١٩٠٣ . وقد نشر عدة كتب عن الآثار والأبنية المكتشفة فيها . وله كتاب قيم في جزئين عن أبنية العصر الناضجة .



اللوح ١٣٦ جزء من مسلة من الرخام . المتحف العراقي ببغداد ، الارتفاع ٢١٫٠ سم .

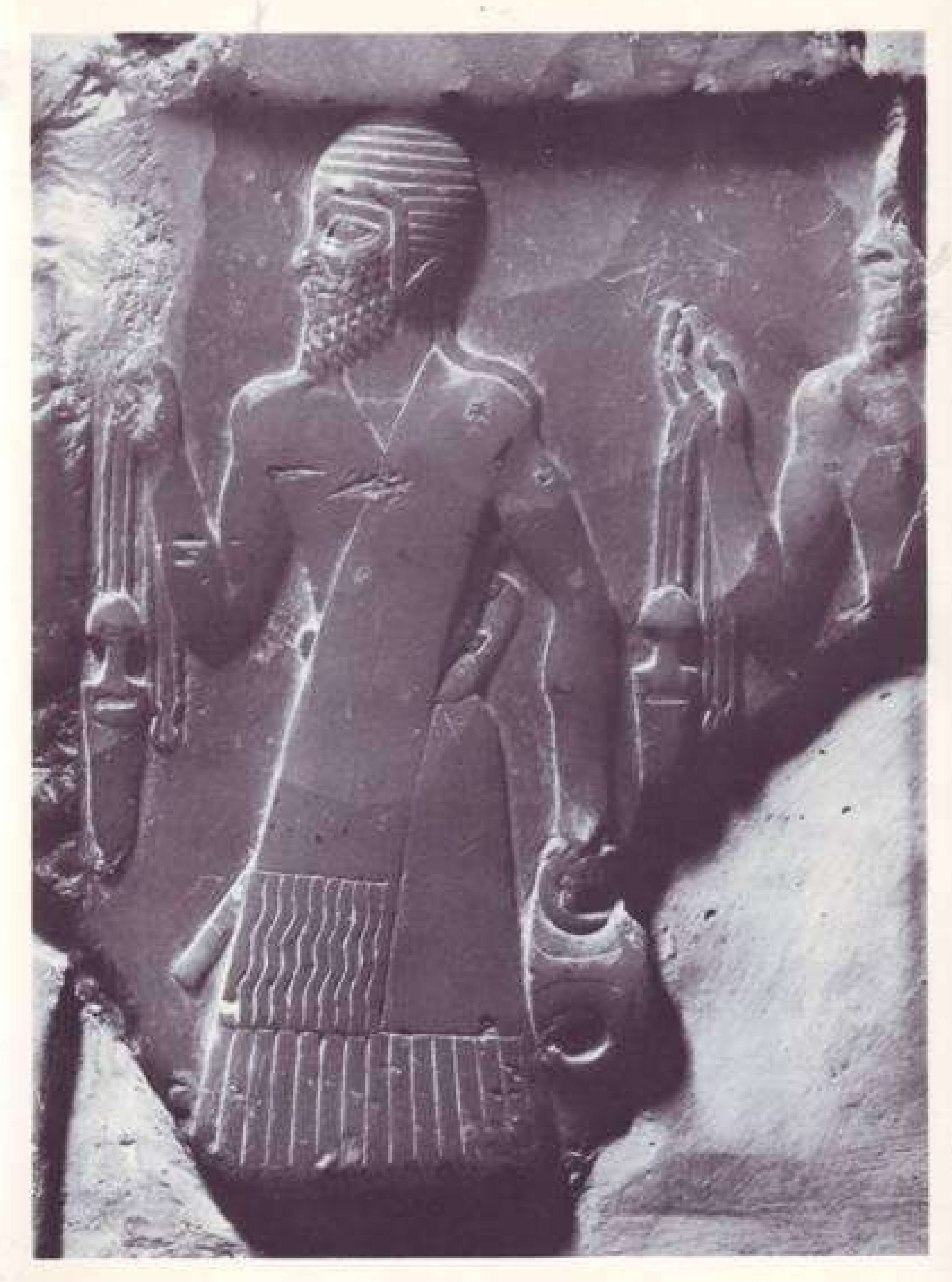
المناظر الموجودة في مسلة العقبان بما تظهره من ارتالات فردية وليست كمعركة جماعية . فهنا نجد ان رسوم الاشخاص مرة اخرى ، تمثل تلك التي وجدت على قرص انخيدو آنا . وهي ذات ارتفاعات مختلفة وانها متناثرة على خلفية الصورة . غير ان لباس المحاربين المؤلف من وزرات طويلة مشقوقة طولا ومصنوعة من مادة رقيقة ذات طيات ، او من وزرة مع قطعة قماش اخرى تتقاطع على الصدر وتتدلى الى اسفل حتى الوزرة . اما اسلحتهم وطريقة قتالهم فكل ذلك يعتبر جديدا منذ العصر السومري .

ولكن الشيء الذي يميز هذه المسلة في الواقع من مسلة العقبان هو التنوع وحرية الحركة للاجسام . ولسوء الحظ فلم يذكر اسم اي ملك في الكتابة . لكن المعتبر على الدوام هو ان هذه المسلة ، يجب ، بالنظر لاسلوبها ، ان تكون اقدم من مسلة انتصار نرام سن (انظر ما سبق) وانها ، من الناحية الاخرى ، متأخرة بشكل جلي عن مسلة سرجون التي وجدت في سوسة (انظر ما سبق) . ولذلك ينبغي ان تعود الى الجيل الثاني الاكدي ، اي جيل انخيدو آنا ومانشتوسو .

وهناك قطعتان من مسلة حصل عليها المتحف العراقي مؤخرا (٢٣٥) (اللوحان ١٣٦ ، ١٣٧) تعودان الى ذات المستوى من التطور . ويظهر ذلك للمرء جليا من الوزرة وشالات الكتف المتقاطعة حسب . وفي هذه المسلة حفرت كل تفاصيل اجسام الاسرى العارية باهتمام خاص (٢٣٦) . وقد يكون من اليسير انجاز ذلك في حالة نحت المرمر الطري لهذه المسلة . ولكن لابد للمرء من ان يعجب كثيرا بعملية النحت الحاذقة على قطعة اخرى جد صلبة من حجر الديورايت (٢٣٧) والتي تصور هي الاخرى مناظر احدى المعارك (لوح ١٣٨) . وقد جاءت هذه القطعة من سوسة واصبحت في حوزة متحف اللوفر منذ مدة طويلة . وهي تمثل طرفة نحت ناتيء جمع فيها النحات ملاحظة صائبة للطبيعة باحساس بارز للانسجام . كما نجح في نقل التوتر الداخلي للاشخاص ايضا (٢٣٨) .

ويبدو انه كان لمانشتوسو ، الابن الثاني لسرجون ، عدد كبير من التماثيل المصنوعة من حجر الديورايت وبالحجم الطبيعي وفي اوضاع وقوف وجلوس في مدن مختلفة من مملكته (٢٣٩) . ففي سوسة وجدت قطع من تماثيل عليها كتابات ولكن ملك عيلامي وهو شتروك ناخنتي Shutruk - Nakhunte قد حفر فيما بعد كتابات عليها كيما يعيد استعمالها باسمه بمثابة نصب للنصر . ونستطيع ان نستخلص من هذه الكتابات ان هذه التماثيل قد نقلت من اكد ومن اشنونا . ومن ناحية اخرى وبالنظر الى اسلوبها يمكن ان ننسب بامان عددا كبيراً منها نحتت من الديورايت ووجدت في اشور ، الى عهد حكم مانشتوسو . وهذه تؤكد ما قد غدا واضحا بشكل وطيد . وهو ان الحاكم الاكدي كان جم النشاط في اشور (انظر ما سبق عما قلناه عن العصر القديم في اشور) .

كذلك يبرز اهتمام مانشتوسو بمدينة اشور متمثلا في وجود راس رمح (٢٤٠) اهداه اليه احد موظفيه وقد عثر عليه في معبد عشتار . اما جذع تمثال مانشتوسو بالحجم الطبيعي من سوسة (٢٤١) (لوح ١٤١) فانه يكشف اكثر من معظم الاعمال الفنية عن التغير الشامل في الروحية من العالم السومري الى العالم الاكدي . ولسوء الحظ فان الجزء الاعلى من الجسم وراسه مفقودان . ولاول مرة في تاريخ الشرق الادنى ، لم نعد نقف امام تماثيل صغيرة وانما امام تمثال كبير يمثل شخصا واقفا . ولم يعد الملبس يتألف من القماش المخصل المعتاد في عصر سلالة اور الاولى ، وانما من مادة صوفية منسوجة بصفة محبوكة ذات حاشية قصيرة مهدبة باستداد حافة لحمة النسيج ، وشراشب معقودة على جوانب خيوط سداته . ومع ذلك فانه يعقب الزي السابق وذلك لانه يلقى به على الكتف الايسر في شكل متصل



اللوح ١٣٧ جزء آخر من القطعة السابقة (اللوح ١٣٦) الارتفاع ٢٩ سم



اللوح ١٢٨ جزء من مسلة من حجر الديوريت ، من سوسة . الارتفاع ٤٩ سم . متحف اللوفر باريس .

ومن ثم يلف حول الجزء الأسفل من البدن عدة مرات واخيرا تلف الحافة العليا في صفة لبادة تحيط بالخصرين وتعقد من الخلف (٢٤٢) .

وفي الوقت الذي كان فيه الملبس السومري المفصل يحول الشخص البشري الى كتلة لا حياة فيها، نجد هنا ان القماش يسقط في طيات طويلة متموجة اشبه بالماء الذي تهب عليه الريح . ومن طريق التلاعب بالضوء والظل في هذه الطيات تحول كتلة الحجر الميتة الى مشهد ذي حركة كثيرة الحيوية . والشكل الذي لم يستطع النحاتون السومريون ان ينجزوه بل ولم يحاولوا ذلك ابدا .

جاء التمثال الثاني لمانشتوسو (٢٤٣) (اللوحان ١٣٩ ، ١٤٠) ـ وهو بالحجم الطبيعي ومنحوت من حجر الديورايت ايضا ـ من آشور ، حيث لم يعثر عليه في طبقة معينة . ويود اندري ان ينسبه ـ مثل (القصر القديم في اشور) الى شمشي ادد الاول Shamshi - Adad ⁰ المعاصر الكبير لحمورابي . غير اننا نعتبر ذلك غير صحيح بسبب الملبس ذاته، والذي هو غريب عن العصر البابلي القديم ، وكذلك بسبب الأسلوب بصفة عامة . فهذا التمثال ناقص ايضا حيث فقد الرأس واليدين والقدمين . ويبدو ان قماش اللباس رقيق جدا ، وحيث توجد طبقة واحدة منه فوق الذراع اليسرى والكتف والظهر تبدو اطراف الجسم ، وكأنها تتراءى من خلاله . كما ان الحزام اقل سمكا من الحزام الموجود على التمثال الأخير . ومع ذلك فان ترتيب الملابس هو ذات ما هو موجود تماما على تمثال الشخص الواقف الذي جيء به من سوسة . فتموجات الطيات لا تظهر الا قليلا ولكنها مبدئيا هي ذات ما هو موجود على التمثال الواقف . وكذلك على تمثال آخر من سوسة (٢٤٤) لم يبق منه سوى الجزء الأسفل . فهذا التمثال يبرز القدمين في حلية صخرية ويقف على قاعدة مدورة مزينة بنحت ناتئ (لوح ١٤٣) . والتمثال الذي من آشور له اهميته لانه يبين كيفية معالجة العضلات . فلقد كان كل تمثال سومري مجسم يبدو هندسيا بالمقارنة حتى وان كان لوحا الكتف في هذا التمثال ، قد نحتا بطريقة منسقة اكثر ، بحيث يظهران وكأنهما ترسان مدوران صغيران .

وهناك جملة من التماثيل من هذه النوعية في آشور ، كما يبدو ذلك من قطعة اخرى هي القسم الأعلى من الجسم التي تم تجميعها من قطع مكسرة لا تحصى من الاحجار التي وجدت في ذات الموقع (٢٤٥) (لوح ١٤٣) . فهذه القطعة التي نحتت عليها عضلات الذراع والصدر بنجاح اكبر ، قريبة جدا في اسلوبها لتمثال من آشور تم وصفه الآن . فالملبس ذو الحزام العريض ، ووضعية الذراعين وعقد اللآلئ الكبيرة هي ذات الشيء في كلا التمثالين .

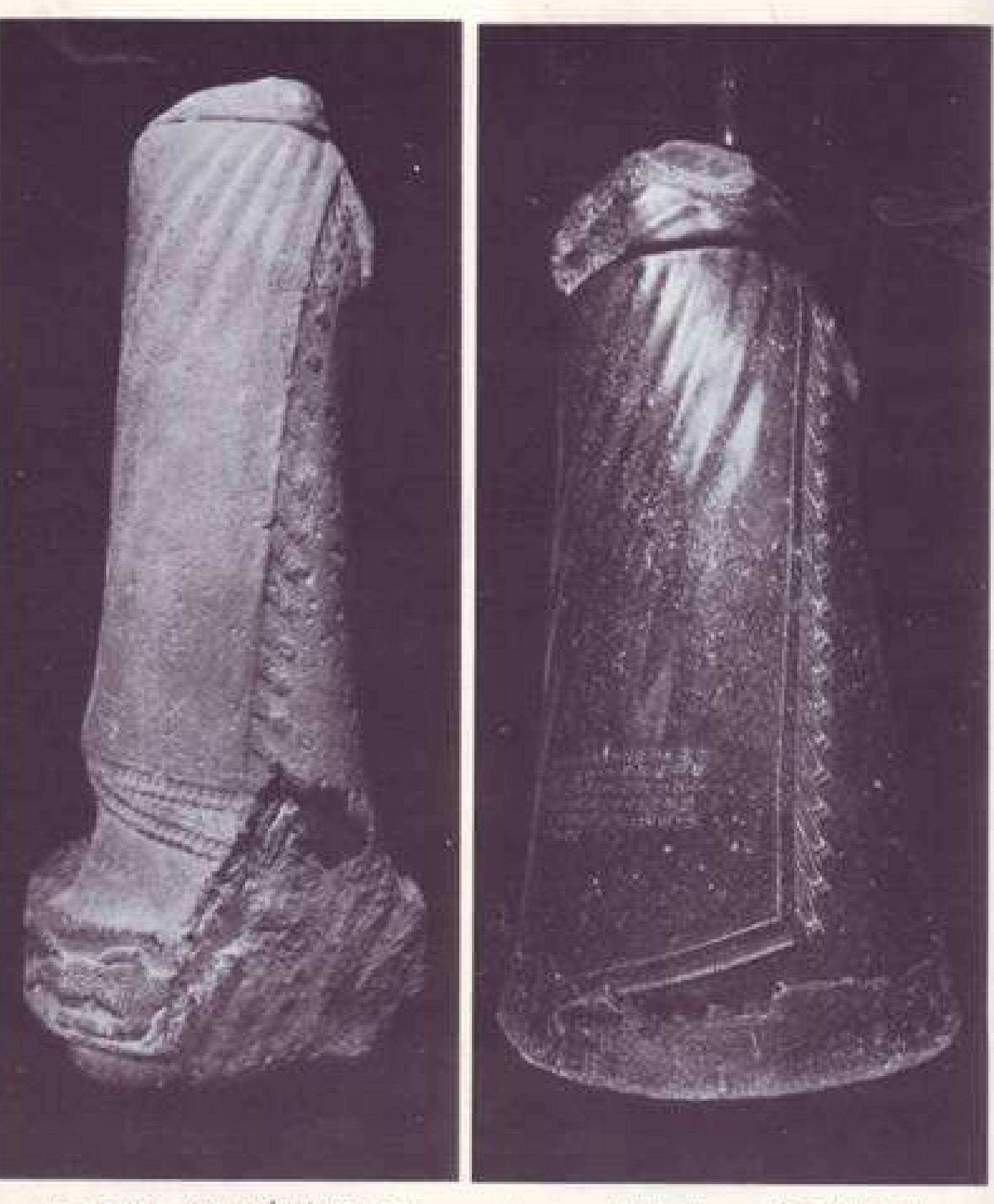
وتوجد في مخازن متحف اللوفر ايضا قطع لتمثال هائل يمثل مانشتوسو جالسا وهو ذات التمثال الذي نهبه شتروك ـ ناخنتي من اشنونا ونقله الى سوسه .

كما توجد قطع لشخص واقف وقد انكسر لانه عن الركبة طلاقة وحفر عرشه بعناية (٢٤٦) (الالواح ١٤٤ ، ١٤٧ ـ ١٤٩) . وتبرهن هذه القطع على ان فن النحت في عصر مانشتوسو كان ذا اسلوب موحد ، وقد ذاع في كل انحاء البلاد . ذلك لان تحوير الشرائب الهدبية التي تظهر على احدى القطع التي جيء بها من اشنونا (٢٤٧) يشبه ما هو موجود منها على جذع تمثال من اكد الأمر الذي يجعل المرء يعتقد بان كلا التمثالين لا بد وان جاء فعلا من مكان واحد ومن ذات المشغل .

⁰ شمشي ادد . الاول ١٧٥٣ ـ ١٧٢١ ق م . من اشهر الملوك الآشوريين ، وهو من اصل اموري . بسط نفوذه على جميع المدن في شمال العراق والى سورية ولبنان ونقل كتابات ونحت في تل شمشارة في منطقة رانية ان تلك الاماكن الواقعة بعيدا في الشرق كانت كذلك تابعة له .



الألواح ١٣٩ ـ ١٤٠ تمثال من حجر الديوريت لرجل ، من آشور . الارتفاع ١,٣٧ م متحف الدولة برلين .



اللوح ١٤١ تمثال فاقد الرأس من حجر الديوريت لباكلوسو ، من سوسة
الارتفاع ٩٥ سم ، متحف اللوفر باريس .

اللوح ١٤٢ تمثال فاقد الرأس من رخام أبيض لباكلوسو ، من سوسة .
الارتفاع ١,٣٥ م ، متحف اللوفر باريس .



اللوح ١٦٣ جزء من تمثال من حجر الديوريت لرجل ، من الشرق .
الارتفاع نحو ١٨ سم . متحف الدولة ، برلين .



اللوح ١٦٤ جزء من تمثال من حجر الديوريت لرجل ، من سوسة .
متحف اللوفر باريس .





الألواح ١٦٥ ـ ١٦٦ جزء من تمثال جالس لرجل عار من حجر قوي ، من سوسة ، الارتفاع نحو ٦١ سم . متحف اللوفر باريس .

ويظهر ان النحت الاكدي المجسم قد انتج مرونة متحركة واكثر نجاحا في صنعة تمثال لشخص جالس (٢٤٨) مصنوع من نوع من الحجر القيري . وقد اكتشف هذا التمثال في سوسة وعرض سنوات عديدة في متحف اللوفر وكان مثار دهشة المعنيين بالنحت الشرقي القديم (اللوحان ١٤٥ ، ١٤٦) . والطريقة المؤثرة التي تم التأكيد فيها على العضلات في هذا الشخص الجالس ، وروحية حركته الداخلية والخارجية ، يبدو عليها انها هي السابقة للصفات الاغريقية . ذلك ان الاعصاب والعضلات في الظهر والصدر لها ما يناظرها في جذع تمثال غير كامل من اشور (لوح ١٤٣) . اما المنظر الخلفي من الناحية الثانية فان له ما يشابهه في شخص الرجل الساقط على الارض والذي يرى في الحقل الاعلى من النحت الناتيء على قطعة من مسلة جيء بها من سوسة (لوح ١٣٨) وهذا نفسه يمكن ان يرقى تاريخه الى عصر مانشتوسو . وعلى الرغم من عدم كمال المادة المتوفرة لدينا فان النحت المجسم من عصر مانشتوسو يكشف عن هيكل الجسم البشري تحت الجلد واللباس لاول مرة في التاريخ ، وبشكل مناقض للفن السومري . فالجلد والملبس لم يعد يخفيان هيكل الجسم وانما يندمجان فيه ، وانهما بهذا العمل يبرزان قوته الداخلية .

(ج) ـ عهد نرام سن وشار كالي شري SHAR . KALI SHARRI

لم يكن مستطاعا تشخيص سوى قطع قليلة من تمثال مجسم يعود الى عهد الجيل الثالث الاكدي ، اي عهد نرام سن بن مانشتوسو . وهذه النسبة اكيدة في قطعة من قاعدة التمثال (٢٤٩) كتب عليها اسم نرام سن على الرغم من ان القدمين اللتين نحتا بشكل جميل هما الباقيتان وحدهما (لوح ١٥٢) . اما طريقة النحت فهي مدهشة ذلك لان قطعة من الجزء الاعلى من التمثال المصنوع من حجر الديورايت (وان كان اكثر تلفا من القطعة السابقة الا انها ذات اهمية اكثر في تاريخ الفن) ـ تحمل كتابة نذرية دونها الكاتب شرش داكال Sharrish Dagal الذي اهدى تمثال الاله نرام سن الى الالهة ننى اونو NIN NE UNU ويظهر هنا نرام سن في لباس كان حتى الان يوصف بشكل عام بانه ملبس سومري حديث ، ولكن يبدو في الواقع انه كان موجودا في العصر الاكدي المتأخر (٢٥٠) (اللوحان ١٥٠ ، ١٥١) وهو عبارة عن قطعة قماش مستطيلة تغطي الصدر وكل الذراع الايسر ولم تتحرر منها سوى اليد . ولم يكن اللباس مثبتا على الردف الايسر وانما تحت الكتف اليمنى حيث ظهرت الطيات بوضوح على ان ما هو اكثر وضوحا من تمثال مانشتوسو الذي جيء به من اشور (اللوحان ١٣٩ ، ١٤٠) هو ان شكل جسم تمثال نرام سن هذا يتراءى من خلال القماش ولذلك كان للصدر مظهر انثوي في الغالب . على اننا نجد مثل هذا ايضا في منحوتات ناتئة تمثل نرام سن . وانه ليؤسفنا كثيرا ان نجد ان رأس التمثال مفقود .

كيف يمكن ان نتصور سحنة نرام سن في تمثاله الذي لا نستطيع ان نعرف عنه شيئا الا بالنظر الى المنحوتات الناتئة ؟ .

فعلى قطعة من نحت ناتيء وصلت الى متحف استنبول (٢٥١) من منطقة ديار بكر (لوح ١٥٣) يرى نرام ـ سن في لباس طويل مفصل شبيه باللباس الذي شاهدناه قبلا على تمثال انخيدو انا . ولقد صنعت العضلات الرقيقة للحواشي على هيئة خطوط متموجة ، غير ان القماش كان رقيقا وطريا . وهنا ايضا يمكن مشاهدة نتوء الصدر من خلاله .







الألواح ١٤٧ ـ ١٤٩ : ثلاثة اجزاء من تمثال جالس من حجر الديوريت لمانشتوسو ـ من سوسة ـ متحف اللوفر بباريس





الألواح ١٥٠ و ١٥١ جزآن من تمثال من حجر الديوريت مع كتابة نذرية موجهة لنرام - سن - من سوسة . الارتفاع نحو ١٥ سم متحف اللوفر باريس .

اللوح ١٥٢ جزء من تمثال من حجر الديوريت لنرام - سن - من سوسة . الارتفاع ٤٧ سم . متحف اللوفر باريس .



اللوح ١٥٢ مسلة من حجر الديورايت لنرام - سن ، من پير حسين . الارتفاع ٥٧ سم . متحف استنبول .



اللوح ١٠٤ رأس لتمثال من البرونز لنرام سين ، من نينوى ، الارتفاع ٣٦ سم ، المتحف العراقي ببغداد .

وهذا الذراع الايمن الذي صنع برقة يمكن ان يعتبر خطأ بانه ذراع امرأة لولا اللحية والكتابة . وهناك اساور ثقيلة على كلا الذراعين . ويمسك الملك في كل من يديه بقبضة سلاح او صولجان فقد كل منهما نصفه لسوء الحظ . ولقد تلف الوجه تلفا شديدا لكنه ما يزال يمثل مشابهة مدهشة ـ في كل تفاصيل مظاهره وفي الاسلوب المعقد للشعر واللحية ـ مع واحد من اهم اعمال الفن الاكدية كلها . ونعني به رأس الملك المصنوع من البرنز بالحجم الطبيعي (٢٥٢) (لوح ١٥٤) الذي اكتشف في نينوى . فالرأس هو الشاهد الوحيد . لكنه الشاهد الرفيع حقا . على فن النحت الاكدي للمعادن والمتطور تطورا ساميا والذي استطاع ان يتفوق تماما على الفن الرفيع للنقش على المعادن . ابتداء بالسباكة المجوفة وانتهاء بادق النقوش على المعادن .

ولو ان هذه الصورة لم تكن هي الصورة الشخصية بالمعنى الذي نريده لهذه الكلمة . الا انها تساعدنا على التحديق في وجه امير متحدر من بيت سرجون البطولي الحاكم الذي *حول الثقافة السومرية طبقا لعبقرية الخاصة . اننا لا نستطيع ان نحدد بصواب قاطع اي فرد من العائلة يمثله هذا الرأس . غير انه يمكن مقارنته جزءا فجزءا من اللحية . مع صورة نرام سن في نحت ناتيء محفوظ في متحف اسطنبول، اذا ما تغاضى المرء عن القبعة التي تغطيه المخروط في المنحوتة الاخيرة .

ففي كليهما نجد ان اسلوب الشعر الملتف الذي يؤطر الجبهة مؤلف من ثلاثة عناصر احدهما فوق الآخر . فهناك شريط بشكل قطاعات دائرة . والاكليل منبسط . وفوق ذلك كله ضفيرة من شعر ملتفة حول الرأس تستدق باتجاه الجبهة . وبشكل مفارق نجد ان لمة الشعر الغزيرة على



الشكل ٣٨ رأس حجر الديورايت من تلو .

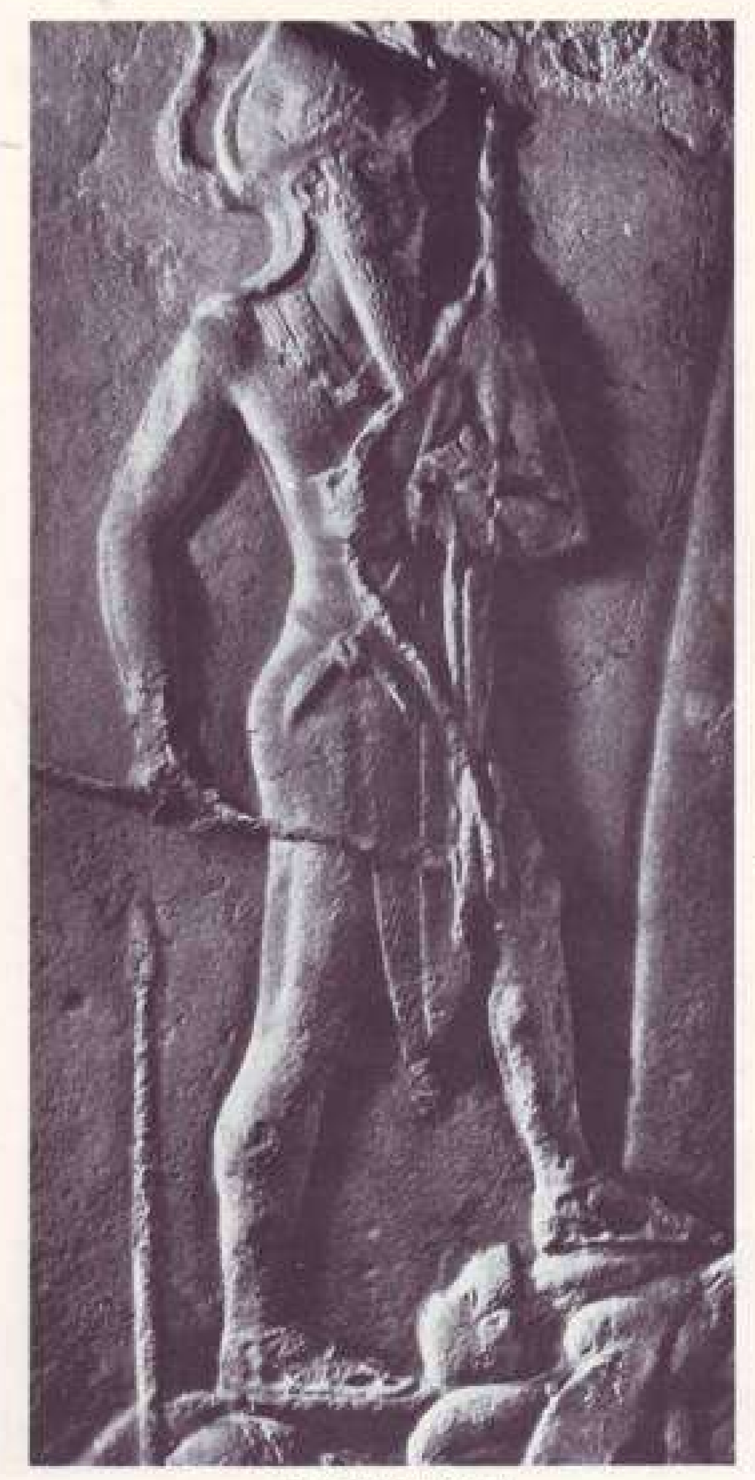
الرقبة قد ضفرت في شكل يشبه الحصيرة المحاكة . وفي كلا القطعتين قسمت اللحية الطويلة المدببة الى ثلاثة اجزاء . وصورت بالشكل الذي هي عليه في رأس التمثال المصنوع من الديورايت والذي جيء به من تلو (الشكل ٣٨) (٢٥٣) اي ان هناك خصلات قليلة منبسطة حول الشفتين العليا والسفلى . وسالفين على جانبي الوجه تتألفان من ثلاثة صفوف من حلقات مجعدة . والرأس المدبب الحقيقي للحية ذاتها . فشكل ذلك قد صنع من جدائل طويلة متموجة رتبت سوية بشكل متناظر .

على ان اعظم عمل فني اكدي ناضج يعبر عن الروح الاكدية تعبيرا تاما ايضا . يتمثل في مسلة نرام ـ سن (٢٥٤) (اللوحان ١٥٥ ، ١٥٦) التي احتفل بها بانتصاره على قبيلة اللولبي Lullubi الايرانية على الحدود * . والتي

* اللولبي اقوام سكنت المناطق الجبلية الشرقية ومن اشهر السهول في بلادها سهل شهرزور . وقد حاربها الملك الاكدي نرام سن وانتصر عليها وسجل ذلك على منحوته المعروفة بمسلة النصر والتي وجدت في مدينة سوسه .



اللوح ١٥٥ مسلة النصر لنرام سين من حجر رملي ضارب الى الحمرة . الارتفاع ٢ م . متحف اللوفر باريس.



اللوح ١٥٦ تفصيل لمسلة النصر لنرام سن.

اضاف اليها فيما بعد شتروك - تحوي كتابة طويلة ثانية بعد ان نهبها واخـذها الى سوسة . فهذا النصب ، على الرغم من حالته التالفة ، ما يزال يحتفظ بمكانة خاصة بين الاعمال الفنية في النحـت الناتئ في الشرق الادنى القديم . فهو يتألف من لوح من حجر الرمل يستدق عند القمة ويبلغ ارتفاعه زهاء مترين وحوالي مـتر واحد في العرض تقطة منه وقد نحت وجه واحد منه بنحت نات ، وهذه المسلة اقامها نرام ـ سن في سيار مدينة الاله الشمس . وتملأ النجوم الكبيرة ذات الرؤوس الثمانية المسنة وحزم الاشعة الثمانية قمة المسـلة من السطح المصور ، وهي ترمز ، على اكثر احتمالاً ، الى الهة السماء . وسواء كانت هـذه النجوم تخص الاله الشمس فـذلك امر لا يمكن التأكد منه . ولكن الواضح من الكتابات ان المشهد قصد به تخليد انتصار نرام سن على شعب اللولوبي الجبلي . وقد تم هذا العمل بطريقة لا تشبه قط الموضوع المماثل الذي مثله [أنام على مسلة العقبـان (اللوحان ١١٩ ـ ١٢٠) . كما انه يختلف عن التقسيم التركيبي لمشهد معركة في زالات فردية كثيرة تعقب احداها الاخرى من امثال ما شاهدناه في مسلة اكدية سابقة (اللوحان ١٣٤ ، ١٣٥) اي انها ما تزال تحوي افاريز افقية مرتبة في حقول منفصلة اشبه بالمناظر التي انتجها النحت السومري الناتئ المبكر . ولقد اخذ المبدأ الذي طغى على كل الفن الاكدي ـ اي مبدأ الحركة ـ ينتقل الآن ، بمسلة نرام ـ سن ، من تمثيـل الشخوص الفردية الى التركيب الحقيقي الرئيس ذاته . ففي حركة المنتصرين المتقدمين الى امام بشـكل عاصف ، وفي تراجع العدو ، نجد ان هذه الحركة تحمل كل الشخوص معها بشكل لا يقاوم ، وان المنظر الطبيعي ذاته الذي صور لاول مرة بمدلول حقيقي ، قـد اصبح جزءا من هذا التركيب الدائم الحركة . فالخطوط الاربعة احدها فوق الآخر تمثـل ارتفاع الارض اشبه بالامواج بشكل مائل من القعر في يسار الصورة الى اعلى اليمين في القمة . اما على جهة اليمـين فهناك اشجار . وقد توج المنظر كله بذروة جبل مخروطية الشكل . وفي قمة الممر يمكن مشاهدة نرام سن البطل السماوي وهو يضع على رأسه خوذة ذات قرون وقد تسلح بسهم وفأس وقوس وتفوق في الارتفاع كثيرا على المحاربين معه ، وهـو يطأ بقدميه عدوا ساقطا ! . ولقد جعل شخصه مركز الاهتمام لانه يؤلف نقطة المركز في الرسم كله ، والذي عن طريقه استطاع كل شيء آخر ـ اي الصعـود والتراجع ـ ان يكسب معناه وغرضه . وفي عنفها تهدد الحركة القوية المؤثرة بانفجار خارج اطار ذلك اللوح الصغير المصنوع من الحجر الرملي . ففي هذه المنحوتة ، ولاول مرة ، تتمكن العظمة الداخلية للموقف الاكدي ازاء الحياة ـ والتي تتصف بالسماء ذاتها ـ ان تعبر عن نفسها بصفة فعالة في صيغة نصب تذكاري . ولقد حفر هذا المنظر من قبل امير متأخر ، وعلى اكثر احتمال كان احد ملوك سومر واكد ، ـ بل ربما هو الملك شلكي Shulgi ـ على جدار صخرة في مدخل الطريق الى آسيا لكي يخلد على الدوام انتصاره على اللولوبيين (٢٥٥) (لوح ١٥٧) .

ان تطور الفن الاكدي في هذا العصـر العظيم الذي انقسم هنا الى ثلاثة اجيال ، يؤيده النقش على الاختام الاسطوانية في العصر ذاته ، في عدد كبير جدا من الاختام الاسطوانية المنبسطة التي ما تزال باقية . ولقد جمعت هذه الاختام الآن ونظمت وعرضت بشكل منسق (٢٥٦) الامر الذي يمكن المرء من ان يقدر بيان النقش خلال هذا العصر المهم للفن قد تعقب ذات السبيل في الاسلوب الذي سلكه الفن المعاصر العظيم .

ومن العجيب حقا انه لا يوجد ختم واحد من الاختام الاسطوانية الاكدية الكثيرة له ادنى ارتباط من ناحية



اللوح ١٥٧ نحت نافر على الصخر بالقرب من دربندي گاوور.

الكتابة بمؤسس السلالة الحاكمة سرجون العظيم . ومع ذلك فانا نعرف امثلة جيدة للنقش على الاختام الاكدية من عهد ابنه انخيدو آنا وعهد والده مانشتوسو وعهد حفيده نرام سن . وكذلك عهد ابن حفيده شار كالي شري ايضا . والواقع اننا حتى في وقت متأخر اكتشفنا طبعة ختم تحمل اسم احد خدم آخر ملك اكدي ويعني به شودورول Studurul (٢٥٧) . *

ان تطور بداية المرحلة الاولى من النقش على الاختام الاكدية التي تعود الى بداية حكم سرجون ، يجب ان يقع بين آخر مرحلة للنقش على الاختام من عصر سلالة اور الاولى ـ اي المرحلة التي انتجت طبعات لوكالاندا Lugalanda واوروكاجينا Urukagina ** في لكش ـ من ناحية ، وعصر انخيدو أنا او مانشتوسو من ناحية أخرى . غير انه لما كان هذان العصران معروفين لدينا فانا نشعر ، ونحن محقين في ذلك ، بان نربط سرجون الاكدي بمجموعة من الاختام التي تقع ، نتيجة اسلوبها وصيغها التصويرية ، بين العصرين اللذين مر ذكرهما الآن تماما (٢٥٨) . ذلك ان الختم الاسطواني لاذا حارس انخيدو انا (٢٥٩) يحمل افريزا من الرسوم التي ما تزال تمثل الطريقة السومرية تمثيلا تاما . اما هذا التجسيم الواضح في صياغتها وتفكيك تركيب موضوعها بشكل اكثر وثاقة ـ مع بعض تفاصيل الزي ـ هي وحدها التي تميزها عن اختام عصر سلالة اور الاولى . ومن ناحية اخرى هناك موظف اخر لدى انخيدو انا هو كوكودك Kukudug ؟ (٢٦٠) له ختم من الطراز الذي كان قد غدا ذا صفة اكدية حقيقية . وعلى طبعة من ختمه التي عثر عليها في اور ، شيء في وقت مبكر جدا بالمشهد الاكدي المألوف لسلالة من المواشي هو جاموس مائي بقرونه الكبيرة الملتوية . وينبغي القول بانه حدث خلال حياة انخيدو انا ، اي خلال الجيل الاول بعد سرجون ، اول تحول كبير في اسلوب النقش الاكدي على الاختام . فهذا التغيير الذي شاهدناه في قرص انخيدو انا ـ اذا ما قارناه مع مسلة انتصار سرجون ـ اخذ النحت المجسم في عهد مانشتوسو اخ انخيدو انا . بين ان الفن العظيم في ذلك العصر ذاته قد خطا خطوة عائلة الى امام .

اما تطور النقش على الاختام الاسطوانية في عهد حكم مانشتوسو والذي لا يمكن ان يكون بعيدا في زمنه عن عهد اخته انخيدو انا ، فان من العسير في الوقت الحاضر ان نميزه اكثر من تطور نحت التماثيل خلال حكمه .

ولقد ورد اسم امير من سوسة تولى الحكم في عهد مانشتوسو ، ويدعى اشيوم Ishqum (= تيرسوب Tisrub) في كتابة على طبعة ختم وجد في سوسة ، وهذا الختم ينتمي الى مجموعة من الاختام الاسطوانية التي وضعها السيد ر. م. بومر R. M. Boehmer (لوح ٣٨) *** سوية تحت عنوان (الاكدية ٢) .

وعلى هذا الختم صف من الالهة يتقاتلون كل اثنين منهم بالرماح وهم يشبهون الى حد ما اولئك المحاربين في المسلة المصنوعة من حجر الكلس والمعاصرة له على اكثر احتمال والتي جيء بها من لكش (انظر ما سبق

* شودوروك (٢١٦٨ ـ ٢١٥٤ ق م) . وقبل توليه الحكم اخذت الامبراطورية الاكدية تحتضر . وقد سعى ان يعيد الى المملكة شيئا من مكانتها فبسط نفوذها الى الشرق . ولكن مساعيه لم تكلل بالنجاح لعدم تمكنه من ازالة اعدائها وخاصة منهم الكوتيون .

** اوروكاجينا احد ملوك لكش في نهاية عصر فجر السلالات وصاحب اصلاحات اجتماعية واسعة فقد ازال عن كاهل جماهير الشعب اضطهاد الكهنة واعزال أمراءهم عن الحكم .

*** وعنوان كتابه من الاختام Die Entwicklung der Glyptik Während Der Akkad zeit (Berlin 1965



اللوح و ١ ختم اسطواني من العصر الأكدي.



اللوح و ١ ختم اسطواني من العصر الأكدي.

اللوحان ٣٤ - ١٣٥) اما شكل القتال وبصفة خاصة الامساك باحد الاعداء من لحيته باليد اليسرى لغرض ضربه بهراوة باليـد اليمنى ، فانه كان يستخدم باستمرار على الاختام الاسطوانية من المرحلة الاكدية الثانية (٢٦١) وعلى المسلة من لكش . وطبقـا لذلك لابد وان تنتمي الاخيرة الى الجيل الاكدي الثاني .

اما مدى انتقال الاسلوب الذي استعمل في النقش على الاختام في عهد الجيل الثالث من السلالة الاكدية ، اي عهود حـكم كل من نرام سن وشار كالي شري ، من تلك المرحلة الاكدية المبكرة ، فيمكن مشاهدته على مجموعة من الاختام الاسطوانية التي تحوي كتاباتها اسماء هؤلاء الملوك (٢٦٢) وكذلك في الطبعات التي وجدت في تلو مع اسم حاكم لكش لوكال اشمكال Lugal - Ushumgal في عهدي نرام سن وشار كالي شري (٢٦٣) (لوح م ٤) .

ولقد استخدم النقش على الاختـام في العصر الاكدي وفي آن واحد ، مبدأين للرسم : احدهما يتمثل في ترتيب متحـرر متفكك ، والثـاني في تـرتيب متـرابط . ولقـد مثـل مظهر الختـم المتطـور تطورا ساميا خلال هذا العصر في التركيب المشدود وعرض بطريقة كلاسيكية في ختم ابن - شرم Ibn - Sharrum كاتب شاركالي شري وهو الآن من مجموعة دي كلارك de Clercq (رقم ٤٦) (٢٦٤) (لوح و ١) . ففوق شريط عريض يرمز الى نهر بين الجبال تقف جاموستان قويتان ترفعان رأسيهما متدابرتين بتناظر كامل وتبدو كل واحدة منهما وكأنها على وشك ان تشرب من اناء يتدفق بالمياه امسك به امام كل منهما بطل عاري ، اثني ركبته ، ورأسه مواجه لنا . ولقد ملء الفراغ بين قرون الحيوانين بكتابة من ثمانية حقول . والطـابع العام لهـذا الختم عبارة عن تصميم زخرفي كامل حسب الاسلوب المترابط ، ومع ذلك فانه متحرر من التجميـع الجامد الذي نشاهده في فراغ ثابت من العصر السومري ، وهو اتحاد كلاسيكي بين الصورة والكتابة .

الى اي مدى ارتفع النقش الاكدي على الاختام في هذه الصورة عن التجميع الجامد للشريط المصور ؟ . كما ان نقاش الاختام الاكدي كان يتطلع بسرور الى احداث توبيخـات جديدة في هذا الاسلوب المترابط (٢٦٥) (لوح و ٢-٣) ، ومع ذلك وفي هذا العصر بالذات وجدت اختام اسطوانية اخرى ، مثلما هو الامر بالنسبة للرسوم التي صورت على مسلة الانتصار العظيم الذي حققه نرام سن . فقد استطاع النقـاشون ان يرتبوا الرسوم الآدمية على سطح مصور وبالطريقة التي امكن بها الحصول على التأثير الحقيقي للفراغات . ومما ينتمي الى هذه المجموعة مشهد احتفال يمثل - طبقا للكتابة المرفقة به - احد الكهنة امام امرأة تجلس على العرش هي تودشار ليبش Tudash Shar Libbish عقيلة الملك فهـذا المشهد على طبعة ختـم من تلو (٢٦٦) يقع في الفراغ الذي يشـار اليه بشجرة صنوبر وجدت بمفردها في المشهد المصور (لوح م ٤) . وفي الاستطاعة ان نحدد تاريخ هذه الطبعة لانها ضمت اسم لوكال اشمكال ، واشارة من عصر شار كالي شري . امـا الاشـــخاص المصورون ، والذين حـددت هوياتهم بالكتابات المصاحبة للرسـوم فهم محبوبة الملك ، والكاهن الساحر دادا Dada واحدى الخادمات . اما تودشـار ليبش فانها في شكل جسدها وهيئتها تذكـر المرء بكل تفاصيل التمثال الصغير الذي قدمه السـكاب شرش داكال الى نرام سن (انظر ما سبق اللوحان ١٥٠-١٥١) . ترى هل ان هذا - بعد كل ذلك - هو شخص امرأة ام انه شخص نرام سن نفسه ؟ ان رسم مثل هـذه المناظر الصغيرة في النقش على الاختام نادرا ما يشير الى حركة بذات الطريقة التي تشير بها مسلة انتصار نرام سن والمحفوظة الآن في باريس (الالواح ١٥٥ - ١٥٦) حتى





اللوح ٢ ، ٣ ختمان اسطوانيان من العصر الأكدي.

عندما تحرر ذاتها من القيود المكانية تماما . هناك عدد قليل من مناظر الصيد من العصر الاكدي المتأخر تحتوي على خطوط للارض ترى في شكل امواج طويلة مشابهة لتلك التي احتوتها مسلة نرام سن وتسمح للرجال والحيوانات بان تندفع عبر السطح المصور (٢٦٧) (لوح ٧) .

ومع ذلك فان اعظم عطاء مهم قدمه النقش على الاختام - حسب معرفتنا بالفن الاكدي - هو مادة موضوعه وليس شكله . فالى نهاية عصر سلالة اور الاولى ، وعن طريق المصادفة حسب ، كان نقاش الاختام يدخل في مجاميع الصور الالهة العظام من مجموعة الالهة . واذا ما تم ادخالهم فان ذلك لايكون الا في مشاهد تقديم قربان أو الاحتفال بسكب الماء المقدس امام احد الآلهة . غير اننا في العصر الاكدي نشاهد في كل مكان مناظر محفورة مأخوذة من العالم الاسطوري للالهة العظام الذين سجلت تصرفاتهم ونكباتهم على اكثر احتمال في اناشيد ملحمية في ذلك الوقت . صحيح اننا لم نحصل في الواقع على اي من امثال هذه الاناشيد الملحمية من العصر الاكدي ، ولا نعرف سوى ان نقول انجزت في عصور متأخرة ، وهي العصور التي كانت قد تبدلت فيها تبدلا كبيرا واصبحت في صيغة مقدسة . ولذلك فليس من المستغرب ان لا نستطيع ، الا بصعوبة كبيرة ، ان نشخص بعض المناظر من الاختام الاكدية الاسطوانية بحوادث من تصاوير ملحمية متأخرة للاسطورة الدينية : والاكيد من بينها هو صعود إيتانا Etana * الى السماء (٢٦٨) (لوح ٦) على ان اشهر القصائد الملحمية واكثرها انتشارا في الشرق القديم ، ونعني بها ملحمة كلكامش ، لم تظهر بين هذه الملاحم اطلاقا . ومع ذلك فان الموضوع الاساسي لملحمة كلكامش (٢٦٩) ، اي كفاح غير مثمر لبطل يسعى للحصول على حياة ازلية ، قد اصبح في الغالب هو الموضوع الرئيس لكل القصائد الملحمية الاكدية . فهذه القصائد اما ان تكون ، مثل القصيدة الملحمية عن خلق العالم مختصة بتكوين العالم على يد جيل جديد من آلهة يصارعون الجيل القديم والفوضى الاصلية ، او انها - مثل قصيدة اغواء ابا اله اريدو من قبل انانا الهة الوركاء قد تحولت في الاخير الى انعكاس للاحداث التاريخية وهذا يعني في هذه الحالة تحويل الزعامة من اريدو الى الوركاء (٢٧٠) .

والقصيدة الملحمية تفاؤلية بالنسبة الى الانسان وامله في الحياة الازلية . فاذا كان الانسان في العهود السومرية ، مثل بقية الخلق والوجود ، جزءا من دورة الموت والحياة ، فان الموقف الاكدي الرسمي ينطوي على الاعتقاد ان الآلهة العظام عندما يضمنون العالم ، فانهم يحتفظون بالحياة لانفسهم ويخصون بها البشر كلا حسب احترامه للالهة . وان الابطال وحدهم هم الذين يستطيعون التطلع الى المزيد ، لكنهم يخفقون كلهم سويةً في النهاية ، مثل ادابا Adapa ** وكلكامش وايتانا . فمثل هذه الحلقة الموضوعية كان نقاش الاختام يتناولها بسبب اهمية محتواها على وجه التأكيد وليس بسبب الاحتمالات الاسلوبية لنقش صور فردية منها على ختم اسطواني صغير (٢٧١) .

على ان السؤال الذي يفرض نفسه في المقدمة هو ما اذا كانت المنحوتات الناتئة ذات المساحات الكبيرة قد تناولت ايضا في العصر الاكدي هذه المادة الملحمية ، وما اذا كان النقش على الاختام ، حسب هذا الاساس ، مجرد تقليد لتلك المنحوتات . فسؤال مثل هذا لا يمكن الاجابة عنه في الوقت الحاضر نظرا لقلة الامثلة من المنحوتات الناتئة . فهل ان في مقدور المرء ان يتصور بيسر بعض

* ايتانا الراعي صعد الى السماء على ظهر طائر ، وهو احد الملوك لمدينة كيش التي هبطت اليها الملوكية من السماء بعد الطوفان .

** ادابا ويعرف في الأدب السومري اسطورة باسمه .





اللوحان ٤ ، ٥ • ختمان اسطوانيان من العصر الأكدي





اللوحتان ٦ و ٧، ختمان اسطوانيان من العصر الأكدي

الرسوم التصويرية للاساطير الدينية والملاحم التي حفظت لنا الآن على اختام اسطوانية مقدمة في شكل منحوتات ناتئة كبيرة . فعلى ختم اسطواني (٢٧٢) صنع من حجر اللازورد ارتفاعه ثلاثة سنتمترات تقريبا ، نعثر عليه في كيش (لوح ٤ أ) مشهد قتال عقد فيه النصر لثلاثة من الآلهة ضد خمسة آخرين . وقد نقش هـذا المشهد بحرية وحيوية وبطنة داخلية في مفهومه ، اي ان الموضوع يبـدو اكثر ملاءمة لتصويره بمقاييس واسعة . ومما يطالعه في ذلك التحية التي يتلقاها الاله الشمس ساعة صعوده الى جبـل العالم السفلي ، من قبـل شقيقته العلوية المجنحة عشتار ، ومن قبل ابا Ea اله المياه التي تمنح الحياة ، ووزير ابا المدعو اوسميا Usmia الـذي يشبه وجهـه يانوس Janus ، على احد الجانبين ، ومن قبـل نورتا Ninurta رامي السهام وقـاهر الطائر زو ZU على الجانب الاخر . فهذا المشهد يود المرء ان يراه على شكل صورة جدارية وعلى نطاق واسع بدلا من ان يـراه مصورا على ختم اسطواني مثل هذا الختم الموجود فعلا في المتحف البريطاني (٢٧٣) (لوح ٥ ب) ويرافق احد الاسود ، وهـو رمز الموت والعالم السفلي ، نورتا البطل بـين الآلهة والذي تغلب على طائر الشر وقدمه الى الاله ابـا مرة اخرى ، بينما نجد من الناحية الاخرى نورا وهو رمز الحياة منذ عصر فجر التاريخ مرافقا لايا . وعلى مقربة من عشتار تنمو شجرة الحياة في جبل العالم السفلي .

وليس من المحتمل ان يكون موضوع الملحمة الاسطورية قـد تم اقصاره ، بالنسبة للفن الزخرفي ، على الاختام الاسطوانية خلال العصر الاكدي . فلو كان لدينا البعض من اتجاهاته التذكارية لكان الفن الاكـدي هو المتفوق ، حتى بوضوح اكثر مما عليه الحالة الان في الاسلوب والمحتوى ، على كل الفنون التي سبقته او اعقبته في الشرق الادنى .

هـ الأنبعاث السومري - الأكدي

(من اور بابا Ur - Baba ملـك لكـش الى سـومـو أبم Sumu Abum ملك بـابـل)

عندما هزلت قوة السلالة السرجونية وجيشها ، اندفعت قبائل كوتي Guti المتوحشة التي كانت تهدد الامبراطورية منـذ عهـد شار كالي شري ، من الجبال الايـرانية بأتجاه اكد تدمر المدن والمعابد ، وتمسك بزمام السلطة في يدها . ولم يبق من البلاد سوى الجزء الجنوبي الذي لم تمسه يد التخريب على نطاق واسع . وهكذا وبعد انهيار الامبراطورية الاكدية يبدأ الانبعاث السومري الذي ارتبط ارتباطاً وثيقاً ببلاد سومر قبل العصر الاكدي ، في حين استمر ملوك الكوتيين في شمال البـلاد يسمون ويسطون على اتخاذ شكل من امبراطـورية . ولعل بعث المفاهيم والصيغ القديمة للدين والسياسة ولأدارة الدولة كان اكـثر اصالة في العصر الذي سبق الانتصار على الكوتيين واخراجهم من البـلاد على يـد اوتوخيكال Utuhegal ملك الوركاء - في مـدينة لكـرسـو (تلو) ٭ في عهـدي الأميرين اور بابا وكـوديا Gudea ٭٭ ، على انها ما لبثت ان بلغت ذروتها في عهـود كـل من اور نمو Ur - Nammu وشولكي Shulgi وامارسن Amar - Sin وشوسن Shu - Sin ٭٭٭

٭ تلو واسمها القديم لكرسو ، وهي مدينة الاله ننكرسو . وقد وجدت فيها تماثيل ملكية لسلالة اور الثالثة والسلالة التي من ملكيها اور بابا وكوديا ، وتقع في ناحية الرفاعي على بعد ٥ كم الى الشرق من نهر الغراف .

٭٭ كوديا حاكم لكش في نهاية الألف الثالث ق.م له نشاط واسع في حقل البناء والري وكان في الوقت ذاته اديباً وحاكما وقائدا عسكريا . وترك لنا تماثيل كثيرة .

٭٭٭ تتكون اور الثالثة من خمسة ملوك هم اور نمو ، شولكي ، امر سين ، شوسين ، وابي سين ودام حكمهم ٢٠٥١ - ١٩٤٥ ق . م .

ملوك سلالة اور الثالثة (٢٧٤) . ومع انه لا يفكر بان العناصر الاكدية ما لبث ان غدت اكثر فاكثر جزءاً من الحضارة السومرية الجديدة ، فان من الافضل ، بالنظر الى ذلك ، ان نأتي على وصف النتاجات الفنية من هذا العصر الذي قامت فيه دولة سومر وأكـد ، وان نردها الى الانبعاث السومري الأكدي .

وقد استمر هذا الانبعاث حتى وصول موجـة جديدة من قبائل بدوية سامية هي القبائل الكنعانية التي تغلغلت بين سكان البلاد الى درجة ان الامراء الأجانب من عيلاميين او كنعانيين ، استطاعوا في كثير من المدن ان يقبضوا على زمام السلطة فيها . ذلك ان السلالتين الحاكمتين الجديدتين في ايسن Isin ولارسـا Larsa كانتا كنعانيتين في الاصل ، وقد بدأتا تشتركان في السيطرة على البلاد . وقد استمر ذلك في اول الامر عن طريق شكل ظاهري للحضارة السومرية الاكـدية . وليس في مقدورنا ـ الى ان اسس سومو ـ ابم الكنعاني مملكة بابل ـ ان نتحدث عن حضارة بابلية قديمة مميزة ، ومن ثم نتحدث عن الفن البابلي القديم .

٦- الكوتيون والفن

ليس في الامكان تشخيص هوية الكوتيين انفسهم عن طريق علم الآثار . وقد اكد ف. اندريه ان هناك بناءً ما في الطبقة (E) من معبد عشتار في اشور (٢٧٥) يمكن ان يعزى الى الكوتيين ، لأنه الوحيد الذي شيدت اسسه من احجار مستخرجة من المقالع الحجرية . ولكن ما لبث ان اكتشفت بعد ذلك اسس حجرية اخرى في كل مكان لا يعود اصلها الى الكوتيين بكل جلاء . وفي مثل هذه الحالة ليس امام المرء الا ان يفكر في العمارة الكبيرة المشيدة من احجار في تل الخويرة في شمالي بلاد الرافدين ، والتي بدأت في العصر السومري القديم ، بان لها ارتباطاً بالحوريين الذين ظهروا في الألف الثالث قبل الميلاد ، وليس بالكوتيين (٢٧٦) . ولقد وجدت اختام في اشنونا يود هـ . فرنكفورت H. Frankfort ان يعزوها الى الكوتيين (٢٧٧) وموضوعها اكدي غير ان مظهرها غير محـدد الى درجة اننا لا نستطيع ان نلتقط منها اية اشارة ايجابية فيما يخص الاسلوب .

وليس مستطاعاً ان نقرر ما اذا كان الكوتيون اقـوياء وكثيري العدد الى درجـة انهم استطاعوا ان يؤثروا على السكان السومريين الاكديين من الناحية التكوينية ، وربما من الناحية الفكرية ايضاً . ذلك لأن سحنة الاقوام الجدد والذين كانوا يختلفون عن كل اسلافهم السـومريين والاكديين القدامى ، والذين سيطروا على فن التصوير في عهد كوديا (انظر ما سبق) يمكن ان تكون ذات علاقة بالكوتيين ، وذلك ابعد ما يستطيع المرء ان يتحدث عنه . غير ان مثل هـذا لا يمكن التدليل عليه . فهناك قطعة من تمثال كتب عليها اسم واحـد يدعى لاسكان Laasgan بن اسماتين Asmatien يظهـر عليه انـه كوتي ، اذا كانت هـذه الأسماء كوتية كما يعتقد ذلك لاند سبركر Landsberger . فالملبس في الواقع يبين سمة خاصة لكن الوجه مفقود لسوء الحظ . وكانت هذه القطعة قد اكتشفت في القصر في ماري (٢٧٨) .

٢ - العمارة خلال عصر الانبعاث السومري - الأكدي

كانت حصيلة النشاط المعماري خلال عصر الانبعاث السومري والاكدي في عدد الابنية وحجومها اكثر من ان يدرك مداها ، ففي كل المدن من اي نوع كانت في اريدو ولكش والوركاء واور ونفر ، وفي مدن منطقة ديالى ، واشور وماري وشمالي بلاد النهرين ، لم تقم معابد منفردة حسب وانما معابد واماكن مقدسة عديدة ، ولا يمكن ان نفهم غرضها الرئيس وتطورها التاريخي الا اذا حاولنا - عن طريق دراسة الابنية المهمة من ذلك العصر بشكل منسق - ان نفهم السمات المميزة والاسلوب الظاهر لهذه الابنية بمثابة تعبير عن المعنى الداخلي لها . وحين يبدأ المرء بذلك فانه يستطيع ان ينتقل من البسيط الى المعقد ، ومن الواطيء الى العالي ، ومن مادة البناء الى تخطيط الابنية والتصميم الفني لها .

(أ) بناء المعبد :

كان العنصر الرئيس في البناء ما يزال هو اللبن الذي كان يحول الى آجر صلب حين يحتاج اليه لعمل كساء واق أو لبناء المجاري اما الحجر فلم يستعمل الا نادرا . وكان شكل الآجرة يشبه الشكل السائد في العصر الاكدي ويختلف في ان شكله قد تغير من مربع الى نصف مربع . على ان ابعاد الآجرة كانت اصغر بصفة عامة ، ونادرا ما يتجاوز طولها اربعين سنتمترا وعلى خلاف الكتابات المختومة في العصر الاكدي . اصبح الآجر في هذا الوقت يكتب باليد ، من امثال الآجر الذي عثر عليه في تلو والذي يعود الى اور بابا تسمى Nammahni وكوديا . وفي كتاباته يقص علينا كوديا كيف ان احد الآلهة اشار عليه في المنام الى مقاس طابوق لمعبد ننكرسو . وهكذا فان العنصر الاساسي للبناء كان يعد ذاته ذا اهمية دينية سحرية . ذلك ان تماثيل الاسس كانت تستعمل ايضا بدافع سحري . فقد كانت هذه التماثيل خلافا لما سمي باشكال الاسافين التي عرف استعمالها في فن العمارة السومرية منذ عصر ميسلم وما بعده ، ولو ان شكلها قد تغير الان يبطء على الرغم من عدم تغير طبيعة المعتقد الاساسي الذي استندت اليه وتمي به ذلك الفكر باستعمال الاسافين .

وفي عهدي اوربابا وكوديا ظهرت اولى تماثيل الاسس المصنوعة من البرونز في صفة آله راكع ذي لحية طويلة وتاج ذي اربعة قرون ، وهو يدق وتدا اشبه بالمسمار في الارض بكلتي يديه (٢٧٩) (لوح ١٦٠) . ويمكن مشاهدة مثال لهذا الشكل في منحوتة نائلة لحاكم سوسه الدعو بوزر - ان - شوشنك Puzur - In - Shushinak في نهاية العصر الاكدي (٢٨٠) (لوح ١٥٨) . ومنذ عهد حكم اورنمو فما بعد ، استبدل الآله الراكع برجل أو امرأة يحمل سلة البناء على رأسه ، بل ان الاسافين قد تم حذفه حتى في عهد حكم اورنمو (٢٨١) (لوح ١٥٩) .

والانجازان الرئيسان لفن العمارة في هذا العصر هما اولا : الزقورة الحقيقية ، اي المنصة المرتفعة بشكل صناعي لمعبد مخصص لاله المدينة التي لها مخطط ارضي مربع في الغالب يبلغ ارتفاعها من عشرين الى ثلاثين مترا ، وقد



اللوح ١٥٨ جزء من نصب نذري من حجر الكلس عليه كتابة ووزن - ان - شوشيناك ، من سوسة ، الارتفاع ٥٧ سم ، متحف اللوفر بباريس .

اللوح ١٦٠ تمثال اساس من البرونز عليه كتابة لكوديا ، من تلو .
الارتفاع ٢٠ سم . متحف اللوفر باريس .

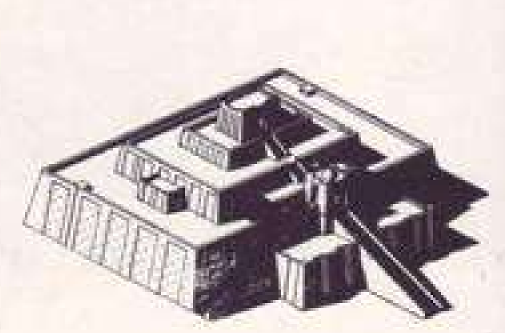
اللوح ١٥٩ تمثال اساس من البرونز عليه كتابة لاور - نمو .
الارتفاع ٣٣ر٥ سم . مكتبة بيربونت مورغان في نيويورك .

تكون لها جدران خارجية منحدرة او متدرجة . وثانيـا : طراز بناء المعبد الذي يشاد على ارض مستوية وفيه خلوة مرتفعة على الأقل . وليس لدينا دليل على هذا من عصور متقدمة .

ولعل احسن زقورة تم الحفاظ عليها من بلاد الرافدين هي زقـورة نَنّا Nanna آله القمر في اور (٢٨٢) (لوح ١٦١) . فهي مدينة في الحفاظ على حالتها الجيدة الى سمك أجر التغليف الذي استطاع به اورنمو ان يغطي لب البناء (٢٨٣) (الشكلان ٣٩ ، ٤٠) .

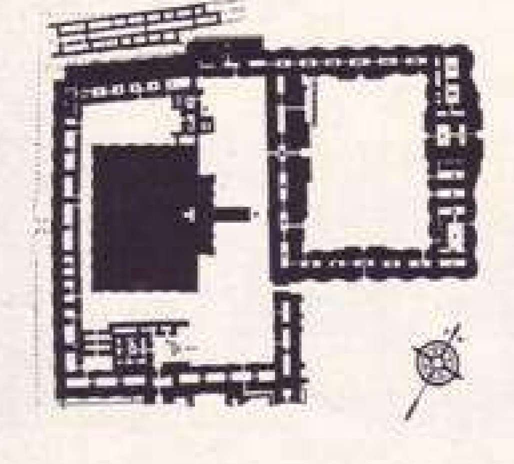
ذلك ان الزوايا الاربع كانت قد وجهت نحو الجهات الاربع ، وقد رتب التغليف في شكل طلعات ودخلات . اما السلم الذي يهبط بتعامد في اتجاهه مع الضلع الشمالية الشرقية فمن المحتمل ان يؤدي قدما الى الطبقة العليا التي شيد عليها المعبد العالي الحقيقي . واما السلمان الجانبيان فانهما يرتبطان ، عند الطبقة الاولى ، بالسلم الرئيس الذي يؤدي بشكل منفصل الى الطبقة الثانية من الزقورة .

ولقد شيد برج معبد انّ في الوركاء (٢٨٤) (لوح ١٦٢) مثل برج معبد اورنمو في اور ، على قمة دكات أقدم





الشكل ٣٩ تخطيط مكمل لزقورة اور - نمو في اور .



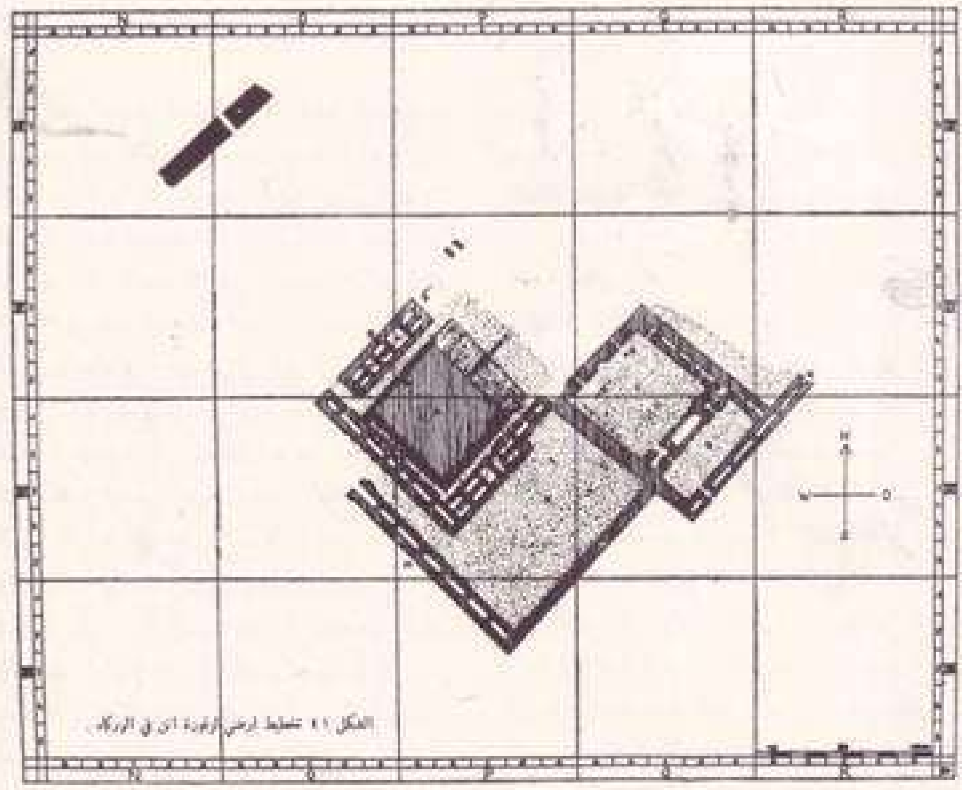


الشكل ٤٠ تخطيط ارضي لزقورة اور - نمو في اور .

اللوح ١٦١ زقورة أور ـ تصور في أور



اللوح ١٦٢ زقورة في حرم اي ـ انا في الوركاء



الشكل ٤١ تخطيط أرضي الزقورة آنو في الوركاء

وكان أكثر بساطة من برج معبد أور (الشكل ٤١) ومع ذلك فإننا نجد هنا أن الغلاف لم يصنع من الآجر وإنما من اللبن المضغوط ولم تكن الجدران الخارجية ذات ظهر مدرج وإنما زودت بطلعات مستوية . وحتى الآن يمكن بيسر مشاهدة طريقة البناء المصنوع من اللبن . فبين طبقات اللبن توجد ، على أبعاد منتظمة ، طبقات من حصران الأسل لكي تجعل البناء قوياً . أما في الطبقات العليا فقد استبدلت الحصر بحزم من القصب . وبالإضافة إلى ذلك فهنالك ثقوب تخترق قلب البناء بقنوات أفقية فيها حبال من البردي يبلغ سمكها سمك ذراع الرجل . والغالب أن هذه الحبال قد استخدمت لإسناد الجدران الخارجية إزاء ضغط ثقل اللبن من الداخل .

وتغطي الزقورة في الوركاء مساحة مربعة طول ضلعها ستة وخمسون متراً . أما ارتفاع قلب البناء فلابد أنه كان يبلغ نحو أربعة عشر متراً . وكانت هذه الزقورة قد توجت بالمعبد العالي الحقيقي . واستطاع لوفتس Loftus * أن يشاهد بقاياه في أواسط القرن التاسع عشر .

وحتى اليوم ما يزال يصعب إعطاء قرار فيما إذا كانت الزقورة التي تشيد اصطناعياً في العصر السومري الحديث ، تعتبر أيضاً تعبيراً عن مفهوم ممارسة دينية جديدة ، أو أن الزقورة بالشكل المعروف لنا منذ عهد اورنمو هي مجرد تسلم وتقديس شكلين لما قد ظهر قبلاً وتطور بصفة عفوية أثناء إعادة بناء معبد خلال قرون ، كما هو الأمر بالنسبة إلى زقورة آنو في الوركاء أو المعابد السومرية الأولى في أريدو ، وتعني به إقامة المعبد الرئيس على منصة عالية .

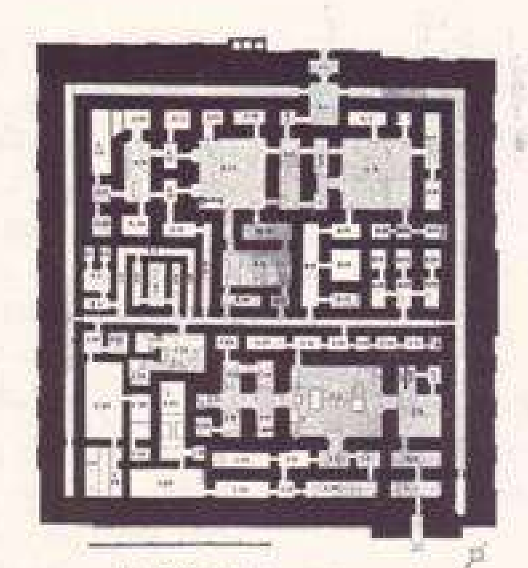
وبما أن اورنمو بنى أبراجه المدرجة في أور ، والوركاء ، وأريدو ، ومدن أخرى على نفس الوضع ،

* لوفتس من المنقبين البريطانيين الأوائل حفر في عدة مواقع أثرية وخاصة في الوركاء في عامي ١٨٥٠ و ١٨٥٤ ، وفي نيبرو عام ١٨٥٤ .

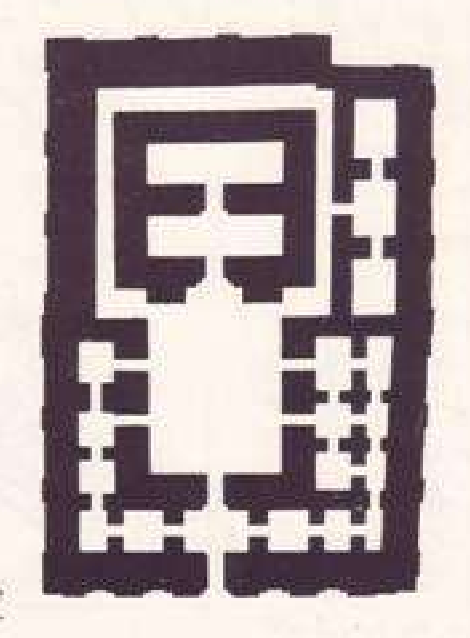
حيث كانت تقوم في العصور السابقة المنصة العالية للمعبد الرئيس ، فمن المعقول ان نفترض ان هناك تقليداً دينياً وليس انقطاعاً في تطور المفاهيم الدينية . ومع ذلك فاذا كان هذا التقليد قد وجد فان من الممكن لنا حينئذ ايضاً ان نربط شكل المخطط الأرضي والتخطيط الداخلي للمعبد العالي الذي يعود الى بداية العصر السومري (المعبد الابيض والمعابد في اريدو وفي تل العقير (انظر الاشكال ٥ ، ٦ ، فيما سبق) بما اورده هيرودوتس عن المعبد المشيد على زقورة بابل مؤخراً فيما بعد العصر البابلي ، لكي نستطيع ان نقيم اهمية الزقورة . وكان لجميع هذه الابنية الأثرية التي سبق ذكرها بناء ديني يشتمل على غرفة داخلية فيها منصة مشيدة بالقرب من احد الجدارين القصيرين وهي بمساحة مناسبة جداً لأستخدامها كمكان للاستراحة . واضافة الى ذلك كان يوجد على الدوام في وسط الغرفة شكل مائدة للنذور مشيدة من الأجر . وطبقاً لما ذكره هيرودوتس (ج ١ ، ١٨١) كان المعبد القائم على الزقورة يحتوي على لوازم العبادة الرئيسة فيه ، اي مقعد ومائدة ، وهذا يتناسب تماماً مع الدكة ومائدة النذور . ولقد ذكر هيرودوتس ان الزواج المقدس بين مردوخ وعروسه المختارة قد جرى في المعبد . وطبقاً لهذا فان بمقدورنا ان نشخص المعبد على الزقورة أو جزءاً منه على الاقل بما يعرف باسم كيكونو Giganu والذي يشار اليه غالباً في النصوص المسمارية بانه المكان المعتاد لأقامة حفل هذا الزواج . وهذا يوضح مرة اخرى السبب في ذكر كلمة كيكونم Kukunnum (٢٨٥) في الأجر الذي شيدت منه الزقورة في جوكا زمبيل * Choga Zambil بالقرب من سوسة على يد احد ملوك العيلاميين في الألف الثاني قبل الميلاد ، بانه جزء من المعبد العالي .

ومنذ عصر فجر التاريخ نجد ان مفهومان دينيان واضحان يرتبطان بشكل متزايد سوية بين النظام الكوني الارضي للدولة السومرية ، والقوى السماوية . فمن ناحية هناك طقوس الزواج المقدس بين الآلهة (او الاله) والملك (او الكاهنة) . ومن ناحية اخرى هناك التشبيه المستمر للآلهة الرئيسة بالبشر وذلك عن طريق استيعاب السومريين لمفهوم الملك بمثابة حاكم ارضي لا يمكن الوصول اليه الا بواسطة طقوس بلاطية دقيقة . واذا كانت شعائر الزواج بين الانسان والآله تجد اسمى تعبير معماري لها في الزقورة الشاهقة الى السماء ، فان مفهوم الآله في صفة انسان يحكم العالم ويتلقى المتضرعين اليه بسخاء يجد تعبيره بصفة مساوية لذلك الشكل الخاص للمعبد ، حيث تكون الباب والساحة والغرفة العريضة الواقعة امام الخلوة ، والخلوة الرئيسة الواسعة التي فيها مدخل العرش كل هذه جميعها ، على محور واحد في شكل تعاقب من الغرف يقاد عبرها المتضرع بيد وسيطه ، وبحتمية محددة الى هدفه ، الى الحاكم السماوي الجالس على العرش . ولعل افضل مثال متوفر لدينا عن هذه الطريقة السومرية الحديثة في البناء من حجم تذكاري ، هو ما عرف باسم معبد نتكال في ككباركو . اي على اقامة الزوجة الملكية للاله في معبد ننا الرئيس بأور (٢٨٦) (الشكل ٤٢) . المعبد الذى اقامه الملك امر سن للاله انكي في منطقة الميناء ، اي في الجزء الجنوبي الشرقي من مدينة اور ، هو اكثر اعتدالا في حجمه لكنه مماثل بصفة جوهرية (٢٨٧) (الشكل ٤٣) . ذلك ان الخلوة الواسعة والغرفة التي تقع امامها متساويتان في السعة ، وتؤلفان شكلا مستطيلا . ويقع مدخله وسط جانب واحد من الجانبين الطويلين ، على المحور الرئيس للمبنى برمته . وتدعم الجدار الذى يتوسطه المدخل ابراج . وفي هذا المعبد يقع المحراب المعد بصورة الآله

* وتختلف هذه الزقورة القائمة في بلاد عيلام عن الزقورات العراقية بأنها ليست مصطبة بل فيها غرفات . وقد شيدها الملك العيلامي انتاش - كال الذي كان معاصراً لملك بابل الكشي كاشتلياش الرابع ١٢٤٢ - ١٢٣٥ ق.م



الشكل ٤٢ تخطيط ارضي لمعبد ننكال في كيكاركو في اور .



الشكل ٤٣ تخطيط ارضي لمعبد انكي لاحرسن في اور .

الجالـــس على العرش غالبا ، في جدار المؤخرة الداخلي للخلوة ، وعلى المحور الرئيس للبناء كله ، لـكننا لم نعد نستطيع تشخيصه . والبناء محاط بسور مستطيل على جوانبه غرف بنيت فيه ، وهو يحيط بالمبنى المركزي ويؤلف ساحة امامية مستطيلة امام الخلوة . ويدخل الى السـاحة الامامية عبر غرفة متقدمة تقع على المحور الرئيس . وهذا التأكيد على المحور مقصود ونتيجة لذلك يتألف البناء من بوابة بشكل بيت صغير وساحة امامية ومقدمة خلوة ، وخلوة حيث يؤدي كل شيء الى المحراب الذي يضم العرش.

وتصوير الالهة العظمى في شكل كائنات بشرية ـ وذلك هو المفهوم السومري خلال هذا العصر من الانبعاث السومري الاكـدي الحديث ـ يلتقي في منتصف الطريق بالمفهوم الاكدي القديم للملك المؤله . وهكذا اعتقد ذلك ان المعابد التي شيدت لملوك سومر واكـد ـ الذين كانوا يسعون الى ايجاد حضارة موحدة تعبيرا عن مملكة موحدة ـ لم تعد تعتبر منفصلة عن المعابد التي شيدت للآلهة .

الشكل ٤٤ معبد شوسن لاتوريا وبيت الوشو ايليا في تل اسمر .

ففي اشنونا كان لدى اتوريا Ituria ، وهو احـد الحكام ، معبد شيده (٢٨٦) لسيده المعبود ، الملك شوسن ملك اور بنفس المرافق ، اي البوابة القائمة في السور المحيط بالبناء ، والسـاحة الامامية ، والخلوة ، والمحراب ، على غرار معبد ننكال او معبد انكي في اور (انظر ماسبق) . وكانت الخلوة الامامية وحدها هي المفقودة (الشكل ٤٤) .

(ب) بناء القصر ومفهوم الملكية خلال عصر الانبعاث السومري الاكدي

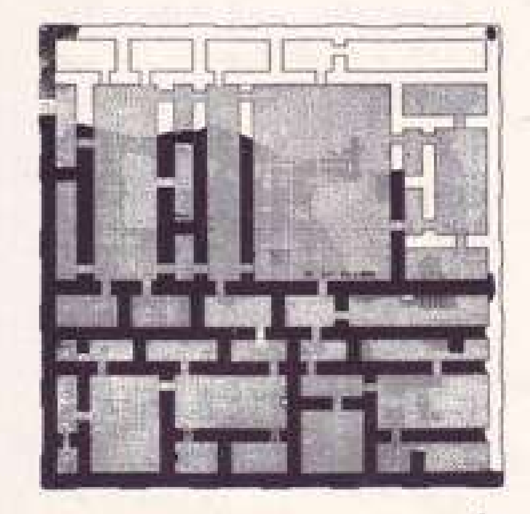
في كثير من الحالات كان الفرق بين الاله والملك يصبح طفيفا جدا . مثال ذلك ان اميرا ، غير مؤله وهو الوشوإيليا Ilushuilia بن اتوريا وخليفته ، اضاف في عهد حكم ابي ـ سن Ibbi - Sin سيد اور الضعيف ، مجموعة من الابنية الى قصر الحاكم في اشنونا الذي يقع الى القرب من معبد شوسن (٢٨٩) والذي كان نسخة مطابقة لمعبد شوسن ، وكان هذا القصر يستعمل غالبا للاستقبالات الرسمية التي يمنحها الوشوإيليا للمتوسلين اصحاب الحاجات الذين يقادون في شكل احتفالي امامه . على ان الجدران كانت أرق والغرف اصغر ليس الا .

ومع ذلك فان هذا القصر العائد لحاكم اشنونا كان في الاساس بناء اداريا وليس تعبيرا عن مفهوم الملكية . ذلك لان اماكن السكن والادارة فيه تتألف فعلا من مجموعة من الابنية حول باحة تقع الى الشرق من مجموعة غرف الاستقبال ، مع صالة فخمة تمتد بشـكل مستطيل تنفتح منها باب في الناحية الجنوبية الغربية لتؤدي الى داخـل السـاحة . اما المدخـل من الشارع الى الباحة فانه

مناقض تماما لما هو موجود في مجموعة غرف الاستقبال التي بناها الوشوابليا الى درجة ان الباحة لايمكن الوصول اليها الا عن طريق ملتوية عبر صالة دخول صغيرة ، ومن ثم عبر غرف بر طويلة ضيقة ، وغرفة سلم .

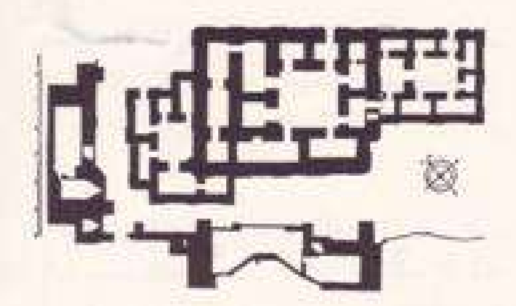
ولم يكن ملوك السلالة الثالثة الحاكمة في اور الذين كانوا يسعون للاحتفاظ بالتقاليد السومرية الاكدية المزدوجة في مملكتهم سومر واكد ، يحتفظون بمعابد ملكية تقليدا للمعبد السومري ذي الخلوة الواسعة حسب وانما استمروا في الوقت ذاته في تطبيق مفهوم البناء الاكدي القديم لاقامة قصر للامبراطور العالمي في اور ذاتها . اما البناء الكبير في اور الى الجنوب الشرقي من ككباركو ، والذي امكن تشخيصه من الكتابة على احجار التبليط في باحته والتي يعود تاريخها الى عهد حكم شولكي بانه هو قصر اورنمو وشولككي الذي عرف باسم اي خورساك Khursag (٢٩٠) (الشكل ٤٥) ، فهو في ترتيبه العام يبين مشابهة - حتى وان كان مخططه الارضي الذي كشف عنه ما يزال ابعد عن الكمال - مع باقي القصرين الاكديين المعروفين لدينا قبلا ، اي القائمين في اشنونا وفي تل براك (انظر ما سبق الشكلان ٣٧،٣٦) (٢٩١).

واذا ما تجاهل المرء سمك الجدران فان المخطط الارضي لاي خورساك في اور وقصر نرام سن في تل براك متشابهان مبدئياً في الاساس . فكلاهما يشغلان ساحة محاطة بسور محيط مخطط على شكل مربع تقريبي ويتألف من مجموعة باحة رئيسة مع جملة من مجاميع باحات ثانوية بجانبها . اما القسم الداخلي فلا يمكن الوصول اليه الا عن باب مفرد ذات صالة الدخول ضمن جدار محيط ومن ثم المرور من ساحة الى ساحة ، وكلا القصرين يعطيان الانطباع بانهما كانا بناية الدولة بدلا من مسكن ملكي . ومن المحتمل ان اور نمو وشلكي كانا يديران الشؤون الفعلية للدولة في الاي خورساك ، لاننا نجد هنا مساحة اصغر للاستقبالات الرسمية .



الشكل ٤٥ قصر اور - نمو وشلكي (اي خورساك) في اور .

(ج) بناء القبور الملكية



الشكل ٤٦ مخطط ارضي ومقطع القبور الملكية لسلالة اور الثالثة .

في مستطاعنا ان نفهم كيف نما مفهوم الملكية المقدسة خلال عصر الانبعاث السومري الاكدي الجديد ، اذا ما فحصنا صنفا واحدا خاصا من صنوف فن العمارة ، اي بناء القبر الملكي . فقد اتخذ هذا البناء لاول مرة في التاريخ السومري الاكدي ابعادا واسعة . وعلى خلاف ما هو موجود في مصر لم يتكرر ذلك مرة اخرى في الشرق الادنى : فقد عثر العالم الاثري وولي Woolley * على قبور السلالة الثالثة ابتداء من اور نمو حتى امرسن (٢٩٢) في مكان غير بعيد عن الاي خورساك الى الجنوب الشرقي من معبد نانا الكبير ، وعلى الاكثر تماما في المكان الذي كانت فيه حفر قبور قبل قرون سابقة لسلالة اور الاولى . وكانت حفر القبور هذه ذات مظاهر عمرانية بسيطة لكنها كانت مع ذلك مليئة بالادوات الجنائزية الحاشية الملكية وهداياها الثمينة . وتعود ابنية القبور الى سلالة اور الثالثة ، والتي يمكن ان تؤرخ عن طريق الآجر الذي يحمل كتابات شلكي وامرسن ، وهي ما تزال حتى اليوم تعطي الانطباع بانها كانت ابنية مهمة بجدرانها ذات الحنايا النظيفة والقوية التي شيدت من آجر ثبت بالقار . وغرف القبور والسلالم المعقودة بقبوات (لوح ١٦٣) . غير ان هذه لم تكن من القبور الاعتيادية ، بل حتى من القبور الملكية الاعتيادية . لانها قبل كل شيء تعبر عن مفهوم اساسي للحضارة السومرية ، مفهوم قديم جدا على وجه التحقيق ، ونعني به الفكرة التي تقول بانه لا بد للملك الميت الذي كان اثناء الحياة يساهم غالبا ، بصفة تجسيد الراعي الملكي تموز في طقوس الزواج المقدس بالآلهة انانا ـ انا من ان يتحرر بعد الموت مرة اخرى ، من قبره ، اي من العالم السفلي كيما يلقى في بيت خاص ، التكريم الذي يستحقه مع الهات المذكورة (٢٩٣) .

ان التقارير التي وضعها وولي عن كل القبور في المناطق الثلاث للمقبرة (الشكل ٤٦) عن البناء الرئيس وكذلك عن البنائين الملحقين به واللذين كانا في الواقع نسختين مصغرتين لمجموعة البناء الرئيس ، قد اوضحت بجلاء ان مباني القبور هذه قد شيدت في عدة مراحل طبقا لطقوس الاحتفال الجنائزي :

١ ـ تشييد القبور المقبية تحت الأرض والدرجات التي تؤدي اليها .

٢ ـ سد ابواب القبور بالآجر بعد الدفن .

٣ ـ اقامة بنيان فوقاني موقت يمكن ان توضع فيه الهدايا المقدمة للميت ، امام ابواب القبور على الدرجات وفي الردهة .

٤ ـ تشييد البنيان الفوقاني الدائم في شكل نـوع

* وولي اشتهر بصورة خاصة بنتائج تنقيباته في اور والتي استمرت من ١٩٢٢ حتى ١٩٣٤ ، وكذلك بالتآليف العلمية القيمة التي وضعها ولا سيما عن الزقورة وعن المقبرة الملكية التي وجدت فيها نفائس الآثار من عصر فجر السلالات .



اللوح ١٦٢ المدخل الى قبر ملكي من سلالة أور الثالثة .

من دار السكن مزخرفة كثيرا ، وبشكل توجد فيه قواعد التماثيل ، مع مذابح الاله المقدس والضحايا المحروقة .

لقد كانت الطبيعة الخاصة لهذا المبنى الفوقاني واضحة من مخططه الارضي الذي لم يكن اعتياديا تماما (الشكل ٤٦) . ولم يعكس لهذا بكل جلاء اي شبه بالمخطط الارضي لطراز المعبد ذي الخلوة الواسعة مثل تلك التي بناها اوربنا في اشنونا لعبادة شوسن السيد المؤله (انظر ما سبق الشكل ٤٤) غير انه يشبه الى مدى بعيد السكن السومري الاعتيادي من طراز ذي حظيرة للحيوانات والذي يتألف المظهر الرئيس له من الباحة الداخلية التي تضم الحظيرة مع غرف تحيط بالباحة ولا تكون لها بالمقارنة سوى اهمية ثانوية وهي تقام على الجانب الداخلي للجدار الوقائي . وتكون كل الغرف متفتحة على الباحة ، ومرتبطة فيما بينها بها . لما ان هذا لم يكن مسكنا اعتياديا غير ديني فذلك واضح بسبب سمك الجدار المستطيل الذي يحيط به وهو ذو دعائم مسطحة وزواياه مدورة . وكذلك بسبب البرجين القائمين على جانبي المدخل واللذين تمت زخرفتهما بحنايا مدرجة . وهناك قاعدة لصق الجدار تقوم في احدى زوايا الباحة ومن العسير تفسير وجودها هناك دون الافتراض بانها قاعدة لصورة رجل ميت سوف يعيش الان ، بعد وفاته ، في هذه الدار المقدسة . اما في الغرف التي تقوم فوق القبور ذاتها فتوجد ترتيبات معقدة لسكب المياه المقدسة بنية لتقديم الهدايا الجنائزية .

٥ ـ فتحة الى داخل القبور عن طريق شق ضيق في الجدار القائم فوق ابوابها .

٦ ـ ملء القبر بتراب نقي ابيض ، واخفاء المدخل المؤدي الى درجات القبر .

ولقد تكررت كثيرا ملاحظات وولي ، التي قام عليها ملخصنا الذاتي هنا لمراحل بناء القبور ، في مختلف اجزاء التخطيط كله بحيث يمكن تقبلها دون تحفظ . ولكن على المرء ـ في سبيل تقدير اهميتها الحقيقية ـ ان يستبدل ، بكل تأكيد ، تقبل وولي لفكرة سرقة القبور خلال فترة القيام بعملية البناء ، بالتحليل الذي يظهر من دراسة الموجودات ، وهو وجود فتح مقصود في القبور ونقل الشخص الميت الى دار السكن شيدت فوق القبر . فبهذه الطريقة وعندها يمكن الاضفاء على تخطيط الابنية معنى عميقا ورثته في جوهرها الاصيل تجربة المفهوم السومري للملكية .

ان من الصعب في الوقت الحاضر ان نشخص بين الابنية المعروفة لدينا تصاميم ابنية تقارن بالقبور الملكية لسلالة اور الثالثة . فالمشابهة الوحيدة قد وفرها جزء من القصر الشهير في ماري الذي شيد بزمن طويل ـ هكذا سنرى ذلك اخيرا حين ندرس زخارف الجدران ـ قبل عصر زمريليم Zimrilim * المعاصر لحمورابي . ذلك ان المباني الجنوبية الشرقية من القصر والتي تقع في اعلى نقطة فيه ، تؤلف مجموعة تكون الغرفة ١٤٨ مركزها ، وتكون هذه محاطة بالغرف ١٣٦ ـ ١٣٨ و ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١٢ والتي رتبت على شكل منزل بابلي ذي باحة مشابه للمنزل ذي الباحة القائم على قبري شولكي وامرسن (٢٩٤) .

اما الغرفة الرئيسة ٢١٠ والتي عدها بارو Parrot * *

* زمريليم (١٧٧٨ ـ ١٧٦١ ق. م) استطاع ان يكسب لماري الاستقلال بطرد يسمخ ـ ادد الذي كان يحكم في ماري نائبا عن ابيه ملك آشور . وازدهرت ماري في زمنه غير ان ذلك لم يدم طويلا اذ ضمها حمورابي الى مملكته في آخر مرحلة من مساعيه لتوحيد البلاد .

* * بارو ترأس بعثة التنقيب الفرنسية في ماري من عام ١٩٣٣ ـ ١٩٣٩ ثم بعد استئنافها وشغل منصب مدير متحف اللوفر . التنقيب منذ ١٩٥٠ .

معبدا على اساس ان يدخلها اراجا ذات حنايا ، فانها في الواقع ليست سوى غرفة داخلية تقع على الساحة . اما الغرفتان ١٤٩ و ١٥٠ (اللتان دعاهما المنقب معبدين) ولهما باب خشبية ثقيلة وقبة تفصل بينهما ، فانهما تضمان منصة من طبقتين ، وهذا يمكن تمييزه من القسمة الدائرية القائمة في السطح الاعلى منهما ، وعلى شكل قطعة مصاحبة لشعائر حب الاله المقدس في قبور عصر سلالة اور الثالثة في مدينة اور . ان تماثيل لاسكان Leasgan وابيدي - ايلو Itu · dda اللذين عثر على قطع منهما ، بمثابة ودائع في الاساس ضمت اقسام منها في صناديق حسنة الصنع بصفة خاصة في الغرفة ١٤٩ ، قد يكونان البقية الباقية من تماثيل لهذين الحاكمين ، وربما كانا يقفان على قاعدة قبل ان تحطمت ودفنت .

ومع ان العمارة في هذا الوقت من الانبعاث السومري الاكدي قد اصبحت ذات صفة شكلية وتفصيلية في كثير من المظاهر ، الا انها ، بقايا معابدها وقصورها وقبورها المطينة التي اكتشفت بحالة كبيرة ، تمد اولئك الذين يعنون بفهمها ودراستها ، ببيان مؤثر للمفهوم السومري الاكدي للاله والملك . ذلك ان مصادر الحضارة السومرية والاكدية القديمة لم تمتزج ابدا حتى ذلك الوقت مثلما امتزجت تماما في عمارة مملكة سومر واكد .

٢- الفن في عصر الانبعاث السومري - الاكدي

(أ) النحت المجسم

هناك تماثيل كبيرة تعود الى العصر الذي اعقب السلالة الاكدية القديمة وقبل تأسيس السلالة البابلية القديمة ، تعد من بين اقدم الاكتشافات الاثرية التي ادت الى اعادة التكوين العلمي للحضارة السومرية . ففي السنوات التي اعقبت نهاية القرن الماضي اكتشف ل . دي سارزك عددا من تماثيل كوديا في تلو التي تحتل الآن قاعة واسعة في متحف اللوفر . ولقد اوجد اكتشافها مصدرا ثوريا للمعلومات في حقل الفن الشرقي القديم . وهذه التماثيل لاعظم امراء لكش (٢٩٥) ، وبعضها بالحجم الطبيعي والبعض الاخر جالس او قائم ، تعتبر اليوم جزءا من سلسلة تطور لقرون طويلة . وقد تم الآن قراءة كتاباتها المطولة وترجمتها ، وبذلك اصبحت علامات مميزة في تاريخ الدين وعلم اللغة ايضا . اما كشاهدات فنية فانها لم تحقق السمة الفكرية لعصر مسيلم ، ولا الدفء الانساني لاعمال كثيرة من عصر سلالة اور الاولى . وهي من الناحية التقنية استمرار للنحت بصورة عامة في العصر الاكدي القديم ، قبل كل شيء في مظهرها الخارجي وكذلك في مادتها ومقاييسها . ولا يوجد في اي من تماثيل كوديا على كل حال ، المعمولة من حجر الديورايت المستورد من ارض مكان * ما قد يحرك حجر الديورايت ويمنح الحياة بنفس الحركة الداخلية والرغبة الجارفة للعمل التي تشاهدها احيانا في تماثيل عصر ما نشتوسو . وليس امام المرء بعد ان يلقي نظرة على واحد من تماثيل كوديا (٢٩٦) (لوح ١٦٥) ، الا ان يحس في هذا التمثال برفض الروح الاكدية تقريبا . فهذه التماثيل على الرغم من استعمالها المتواصل للزي الذي كان يرتديه نرام سن ، فانها ليست تعبيرا عن امبراطورية عالمية متوسعة بل على الاكثر تجسيد للصلاة . فهي تتطلع الى حالة من الراحة مودعة في كتلة الحجر ذاته ، ولتعبر عن الجمود الساكن الذي كان فيما مضى مفتاحا لتماثيل المصلين الصغيرة التي انتجت في عهد سلالة اور الاولى . ومن المحتمل ان يكون هذا ايضا

* مكان MAGAN ويعتقد انها عمان ويرد ذكرها في الكتابات السومرية والاكدية مع اسمي موقعين جغرافيين آخرين هما دلمون (البحرين) وملوخا التي يظن انها الهند وكان يجلب من عمان حجر الديورايت الذي صنع منه كوديا تماثيله .

هو السبب الذى جعل كوديا ، بصفة خاصة ، يفضل حجر الديوريت لصنع تماثيله الكبيرة ، وانه قد اعرب عن هذا الاحساس في احدى الكتابات على التمثال (ب). (Architecte au Plan المعمارة التخطيطية) (٢٩٧) (لوح ١٦٧): فهذا التمثال لم يصنع من الفضة ، ولا من حجر اللازورد ولا من النحاس ، ولا من الرصـــاص ، ولا من البرونز ايضا ، ولكنه صنع من الديوريت . ذلك لان الديوريت بالنسبة الى كوديا يختلف عنه بالنسبة الى مانشتوسو ، اى انه وسيلة لكي يظهر بها انه حتى اقسى هذه المواد ، يمكن ان تستخدم للتعبير عن الحركة ، وذلك هو المفهوم الذى هيمن على الفن باجمعه في ذلك الوقت . اى انه اصبح الآن رمزا توفره الطبيعة ليمثل كل شيء ثابت ، وليكون مثال الازل في الخلق ، ورمزا طبقا للروح السومرية منذ عهد سلالة اور الاولى والذي كان امراء لكش ، في اعقاب سقوط الامبراطورية الاكدية ، يرغبون ان يثبتوه مرة اخرى بمثابة موقف خاص لهم ازاء الحياة . وهذا يوضح ايضا طمس المرونة في هذه التماثيل الكبيرة بالنظر لان سطوحها مغطاة بكتابات مسمارية واسعة (٢٩٨) . وكان هذا ايضا هو السبب في ضخامة معظم تماثيل كوديا وامتلائها بشكل مصطنع برؤوسها الثقيلة المنظر والمستقرة عميقا بين اكتافها دون رقاب (٢٩٩) (لوح ١٧٠) . فبالنظر الى المستوى العالي ، دون ريب ، للمهارة الفنية التي صنعت بها ، فان هذا الاتجاه يندر ان يعتبر ناجما عن مشقة نحت حجر صلب فحسب . فلقد صنع تمثال كوديا الصغير الموجود في كوبنهاكن (٣٠٠) والذى اهدى الى كشتنانا Geshtinanna ٭ من الستيتايت الحجر الرقيق تماما لكن مظهره اشبه بمربعات اربعة مثل معظم التماثيل الاخرى .

ولقد تطورت قوانين النحت المجسم في الواقع وبكل سماتها الاساسية قبل عهد كوديا وفي عهد حفيده اورباba المؤسس الفعلي للانبعاث السومرى الاكدى الجديد الحقيقي . هناك تمثال لاورباba (لوح ١٦٤) ينتصب في لباس بسيط وهو يكشف عن رجل مكتنز قوي العضـــلات تحررت كتفه اليمنى من قبائه وتشابكت كلتا يديه للصلاة امام صدره ، وغطي ظهره بكتابة مطولة (٣٠١) . والواضح انه يستند الى نحت من عصر سـلالة اور الاولى تلك الصيغة الفنية التي تظهر في تمثـال لوباد Lupad من لكش ، او كورليل Kurlil من تـل العبيد (انظـر اللوحــين ١٠٦ ، ١٠٨) .

غير ان تمثال اورباba يماثل ايضا كل تماثيل كوديا ولو انا ـ بسبب فقدان رأسه ـ لا نستطيع ان نتأكد تماما من سحنته ، او غطاء رأسه وتصفيف شعره . وينبغي لنا ان لا نتغاضى عن الصفة الانثروبولوجية للنحت في عهد كوديا ، وهو مظهر يختلف عن كل شيء نعرفه عن الشرق الادنى والذي ابرزته لنا تماثيل معينة لرجال حليقي الرأس (٣٠٢) . وهي بالنظر لمشابهة رؤوسها لرؤوس كوديا في المنحوتات الثالثة لا يمكن ان تعزى الا اليه . وتجد بصفة خاصة ان ما سمي بالرأس الابيض المحفوظ في برلين (اللوحان ١٦٨ ، ١٦٩) لا يشبه ، بمنظره الخاص ، طراز رجل الشرق الادنى من بلاد سومر ، ولا الاكدي الشرقي . ومع ذلك فانا اذ نشير في هذا تأثير الكوتيين فان ذلك مجرد افتراض ليس الا .

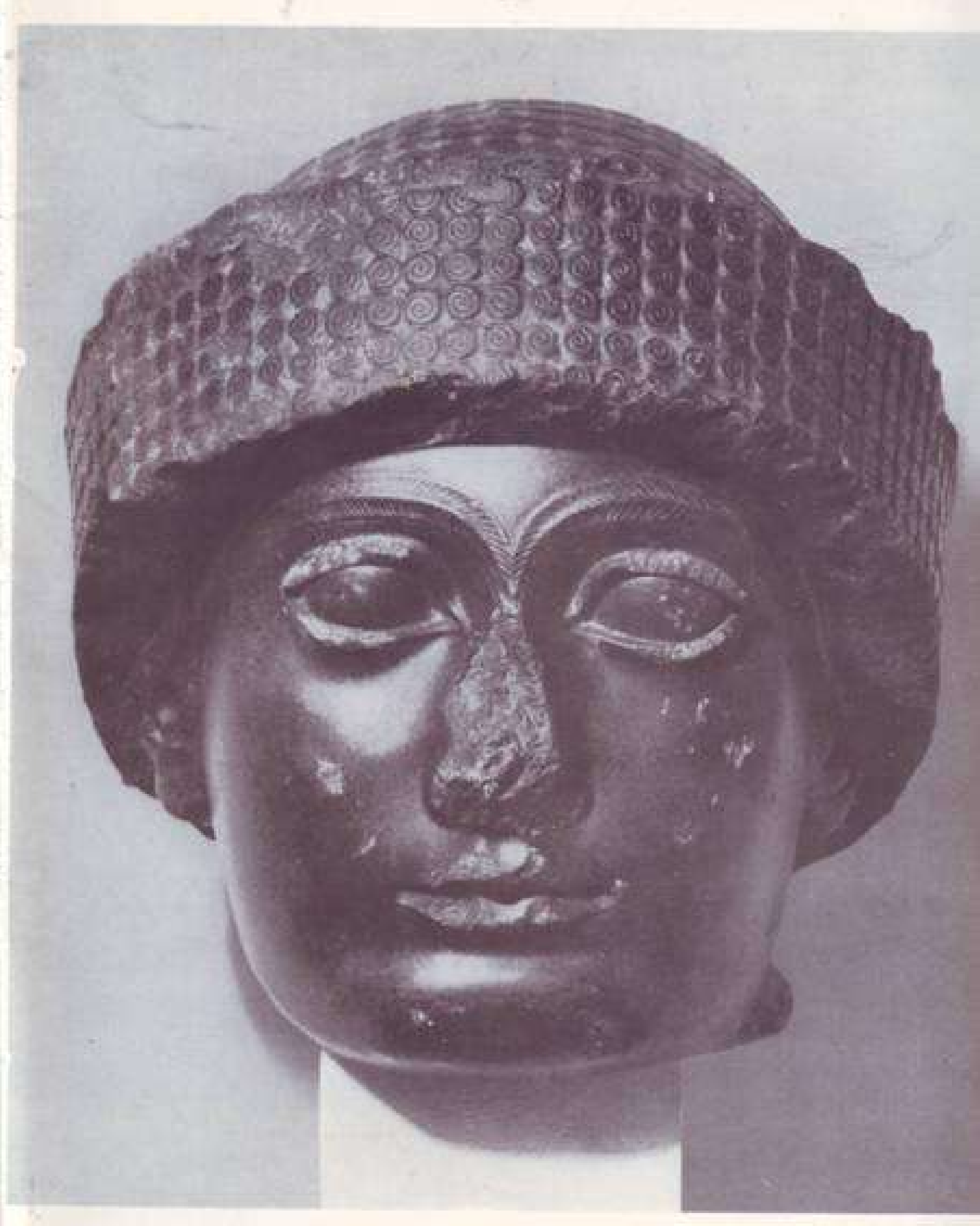
ولا تضم تماثيل كوديا اسم الشخص الذي كرسها من امثال ما نشاهده على بعض التماثيل السومرية الاكدية القديمة المصمتة وحدها ، بل ان الكتابات الواسعة تغطي معظم السطح ، وتعدد منجزات الامـير لصالح الالهة والمنجزات التي يأمل ان يحصل بها منها على وعد بالحياة (٣٠٣) . فمن هذه الكتابات استطعنا ان نكتشف معنى هذه التماثيل ، فهذا المعنى ليس المشابهة في الصورة التي

٭ كشتنانا Geshtinanna (خمرة السماء) ، تتناوب مع اخيها تموز في بقاء كل منهما ستة اشهر من كل عام في العالم الاسفل .



اللوح ١٦٥ تمثال من حجر الديورايت لكوديا حاكم لجش ، من تلو .
الارتفاع ١ر٠٩ م متحف اللوفر باريس .

اللوح ١٦٦ تمثال من حجر الديورايت لاور بابا حاكم لجش .
من تلو . الارتفاع ٦٨ سم .



اللوح ١٦٦ رأس من حجر الديوارايت لكوديا ، من لكش ، الارتفاع ٢٤ سم ، متحف اللوفر بباريس



اللوح ١٦٧ تمثال جالس من حجر الديورايت لكوديا، من لكش.
الارتفاع ٩٣ سم. متحف اللوفر باريس.





اللوحان ١٦٨ - ١٦٩ رأس تمثال لرجل من حجر كلسي أبيض. الارتفاع ١٢ سم. متحف الدولة برلين.

يقصد بها الحفاظ على ذكرى رجل ما للذرية ، بل انها بديل سحري للرجل الذي وهبها ، حيث تلقى فيما بعد حياتها الخاصة بنفسها عن طريق الشعائر الدينية بفتح الفم ، فتكون لها اسماؤها الخاصة وتحصل على هداياها المنذورة ، وبذلك تستطيع ان تخدم دون انقطاع الاله الذي وهبت له (٣٠٤) . وهذه ايضا تمثل الاتجاه الذي ساد العالم الشرقي بسرمته نحو التطلع الى الظفر بالحياة وبالحفاظ عليها .

تمدنا السلسلة الطويلة من تماثيل كوديا الحجرية المنتصبة او الجالسة ـ اذا ما فحصناها سوية بعناية ـ على ان نميز تنوع الاسلوب في الاعمال الفردية . وهذه التنوعات لا يمكن تفسيرها بانها ناجمة عن وجود جملة مشاغل متباينة حسب ، بل انها على اكثر احتمال تبرز من تغير تدريجي في الجو الفكري ، وبصفة خاصة من تقلص الظهور السومري الخالص لعهد الانبعاث ، والاتجاه الى تحديد القوى للافكار والصيغ الاكدية القديمة . وعلى هذا فان ذلك هو التطور الذي بدأ في لكش ذاتها منذ عهد كوديا والذي ازداد قوة فيما بعد في مملكة سومر واكد تحت حكم ملوك سلالة اور الثالثة . ففي مدن منطقة ديالى وفي ماري واشور كانت التقاليد الاكدية منذ البداية اقوى من التقاليد السومرية ، وكان هذا جليا بصفة مباشرة هناك في تأثيرها على الفن .

ومع ان المشاهد في وقتنا هذا قد يجد تماثيل كوديا العديدة مملة لانها متشابهة بثقلها وفخامتها الا انه لايوجد تباين اكبر من ذلك التباين الموجود بين التمثال الصغير الجالس في متحف اللوفر ـ وهو التمثال الوحيد الذي يحتفظ برأسه الاصلي وقد تم اكتشافه في تلو (٣٠٥) (لوح ١٧٠) والتمثال المقدم الى كوديا من لدن نمخاني Nam hani الكاهن كالا Gala الاكبر الموجود الان في المتحف السامي بهارفارد (٣٠٦) ولسوء الحظ فان رأس التمثال الموجود في متحف هارفارد مفقود ، وان سطحه تالف ولكنه يبين بوضوح كاف اسلوبا مغايرا بشكل كبير ، ذلك لان اللباس اقصر حيث يترك اجزاء من الساقين طليقة ، وان النسب موسعة والطيات اكثر تجسما . ومع ذلك فان الشيء الذي له اهميته العظمى هو نحت عضلات الظهر تحت الملابس بصورة طبيعية الى درجة لا يضاهيها الا ما كان ينحته النحاتون الاكديون ليس الا . ولسنا نستطيع في الوقت الحاضر ان نتأكد ماذا كان الرجل الذي نذر هذا التمثال هو نمخاني نفسه المعروف لدينا في كل مكان بانه الصهر الثاني لاوربابا اضافة الى كوديا . غير اننا نستطيع على اكثر احتمال ان نفترض بان ذلك التمثال قد صنع في اواخر حياة كوديا ، وبذلك يكون قد سبق في اسلوب سوف نصادفه مرة اخرى في تماثيل اور نكرسو بن كوديا . ولا يستطيع المرء ان يعثر على مثال اكثر جمالا في تصوير العضلات مما هو موجود منها على الظهر والعضد الايمن في تمثال اور نكرسو المحفوظ في متحف برلين (٧٨ ٨٧٩٠) (٣٠٧) (الالواح ١٧١ ـ ١٧٤) .

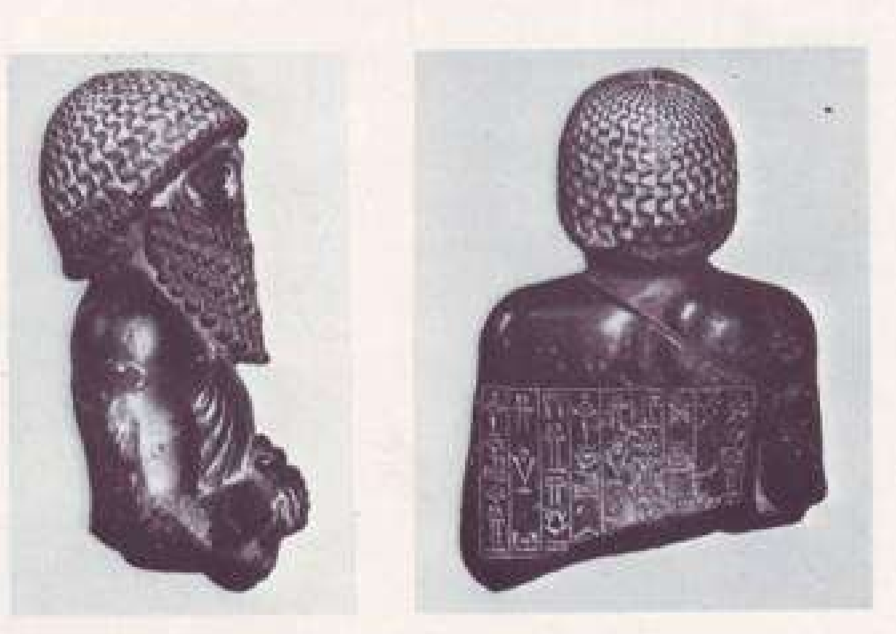
توضح مقارنة هذا التمثال بمؤخرة تمثال كوديا الجالس المحفوظ في متحف اللوفر ، بشكل مباشر ، ان القدوة في النحت قد خضعت لتحول مهم خلال عصر كوديا .

ولم يكن التأثير الاكدي مقصورا على الاسلوب ، ذلك لان النحت في عصر كوديا اخذ يستخدم الصيغ التصويرية التي وجدت اصولها في عالم اكد القديمة وليس في سومر القديمة . فهناك ، على سبيل المثال ، تمثال صغير لكوديا من حجر الديورايت وصل الى احدى المتاحف الخاصة نتيجة السطو على احد القبور (٣٠٨) . ومع ان اسلوبه ليس رائعا بصفة خاصة الا انه يبين كوديا وهو يمسك بالاناء الفوار Arabalisa بكلتي يديه امام صدره ، وهو وضع كان يستعمل بصفة اعتيادية للشخوص السماوية حسب . وقد زخرفت قاعدة التمثال ايضا من كل الجهات



اللوح ١٧٠ : تمثال جالس من حجر الديورايت لكوديا ، من تلو . الارتفاع ٤٥ سم ، متحف اللوفر بباريس .





الألواح ١٧١ ــ ١٧٤ جزء من تمثال لأمير تكرمو حاكم لجش ، من حجر الستياتيت ؛ الارتفاع ١٧ سم ، متحف الدولة برلين .

يرمز الحياة هذا . ومن المحتمل انه رمز له اصله الاكدي ، لانه كما يبدو لم تكن له اية اهمية في الفن الذي سبق العصر الاكدي .

وهناك مشهد في نحت ناتيء على تمثال اخر يمثل تكرسو بن كوديا (٣٠٩) (اللوحان ١٧٥ ، ١٧٦) محفوظ الآن في متحف اللوفر . ونشاهد فيه عدة صور لاعداء اسرى راكعين يحملون هدايا تحت قدمي التمثال . وهذا يشير الى تغير جديد لمفهوم الامير من الموقف السومري الى الموقف الاكدي ، ومن شخص متضرع الى شخصية احد الفاتحين . ولم تبق سوى بقايا غير مهمة من تماثيل الملوك انفسهم من سلالة اور الثالثة ، وذلك بالمقارنة مع اعداد كبيرة بصفة خاصة من تماثيل كوديا ملك لكش . وليس لدينا سوى قطع من تمثال لـواحد من اقوى ملوك تلك السلالة ونعني به شلكي (٣١٠) . ولكن اذا ما اخذنا بعين الاعتبار كل ما نستطيع ان نعزوه الى هذا العصر من اور ولكش وماري ومدن منطقة ديالى ، لاستطعنا ان نرى في هذه ايضا ذات التغير من المظهر السومري الخالص الى مظهر اكدي اكثر نقاء لعصر الانبعاث .

هناك واحد من احسن التماثيل الواقفة الذي وجد سالما ، وصنع من حجر اسود ، وما يزال محافظا تماما لروحية عصر الانبعاث السومري الجديد في عهدي اور بابا وكوديا . ولقد عثر على هذا التمثال في الغرفة ٦٥ من القصر في ماري . وطبقا للكتابة المنقوشة على ظهره فانه يمثل الحاكم ايشتوب ايلوم (٣١١) (لوح ١٧٧) . فهذا التمثال الذي يشبه كتلة بذراعيه ويديه المتماسكين بقوة وبلباسه البسيط الخالي من الطيات وحواشيه المخططة ببساطة ، يبدو انه يبرز من حجر صلب . فهو يسود في روحيته الى لمكي - ماري * ملك ماري من عصر سلالة اور الاولى (انظر اللوح ٨٤) . ومع ذلك فان له عصابة منبسطة مشدودة بصفة مائلة على الناحية اليسرى تشبه تلك التي كانت تلبسها بعض النسوة في لكش في عصر كوديا (انظر اللوح ١٨٤) . فهذا التمثال يمثل اسلوب مرحلة اوربابا وكوديا في سلسلة التماثيل في ماري .

واذا كانت اي من تماثيل اورنمو مؤسس سلالة اور الثالثة قد بقيت فانها لابد وان تكون تقريبا حسب اسلوب هذا العصر . غير ان اقدم نماذج التماثيل المتوفرة لدينا لملوك السلالة الثالثة في اور ، ما عدا تماثيل الأسس ، تتألف من قطعتين كلتيهما من لكش وتمثلا في الغالب شولكي الحاكم الثاني للسلالة . بالاضافة الى قطعة ثالثة من اور . والقطعة الاخيرة (صورتها من المتحف العراقي (٣١٢) (لوح ١٧٨) تشبه الى حد ما صور اور تكرسو في صياغة الاجزاء العارية من الجسم (الالواح ١٧١ - ١٧٦) . وهناك قطعة من لكش من تمثال صغير لشولكي (٣١٣) . ولما كان القباء منفتحاً الى امام كيما يكشف بذلك عن الساق اليسرى التي نحتت بعناية ، فهي تعكس بكل جلاء الاسلوب الاكدي الذي يشدد على صفات اللدونة لكل من الجسم والملابس معا .

وهناك تاج آخر من لكش (٣١٤) كرس لحياة شولكي من قبل خلالا ما HALALAMA ، وهو يبدو في الواقع في صفة رجل اكثر منه امرأة . وهذا التمثال مثل تمثال ايدي - ايلوم حاكم مدينة ماري (لوح ١٧٩، ١٨٠) (٣١٥) يبين ان الملابس في عصر شولكي كانت لها طيات بنفس اسلوب تماثيل ما نشتوسو مع نفس الحاشية ذات الشراشب . ونتيجة لذلك فان ايدي ايلوم لا بد وان يكون معاصرا لشولكي .

لسنا في وضع نستطيع ان نحكم به على النحت للجسم

* لمكي ماري LAMGI. MA' RI وتذكر الكتابة التي على ظهر التمثال بأنه قدم هذا التمثال الى الاله انليل .





اللوحتان ١٧٥ ـ ١٧٦ تمثال من الرخام السكري ، من تلو ؟ الارتفاع ٦١ سم . متحف اللوفر بباريس .



اللوح ١٧٧ تمثال ايشتوب ايلوم (الجزء العلوي) من حجر أسود ، من ماري ، الارتفاع ١٫٥٢ م متحف حلب .

في عهود اخر ملوك سلالة اور الثالثة الاخيرين (امرسن وشوسن وابي سن) على اساس الشواهد التي تشبهاتماثيل هؤلاء الملوك . وذلك لان ايا من هذه التماثيل لم يكن باقيا بصفة عملية . لكننا نستطيع ان نكون فكرة تقريبية عن طبيعتها وبمساعدة من بعض تماثيل الحكام في ماري واشنونا التي يمكن ان توضع في عصر مقارب لنهاية سلالة اور الثالثة . والاول بين هذه التماثيل تمثالان لابد انهما وصلا الى بابل في صفة اسلاب (٣١٦) . وعلى واحد من هذين التمثالين يمكن ان يركب رأس سبق له في تاريخ متقدم ان وصل الى متحف برلين عن طريق تجار العاديات (٣١٧) (اللوحان ١٨١ ، ١٨٢) وعلى كلا التمثالين كتابات تذكر في الاماكن التي لم تمح بعد اسم شخص يدعى تورا ـ داكان Tura Dangin حاكم ماري وولديه بوزور عشتار Puzur Ishtar وميلاگا Milaga (٣١٨) وربما يرتقي تاريخهما الى عهدي حكم امرسن وابي سن . وكلا التمثالين لرجل منتصب في لباس وقت اداء الصلاة ويكادان لايختلفان احدهما عن الاخر الا في عمل بعض التفاصيل الخاصة بشرائب الحياكة وفي اسلوب شعر اللحية . ذلك

ان تحوير اهداب الحاشية اسلوب اكدي قديم سبق ان شاهدناه في تماثيل شولگي وابدي ايلوم . وهذا التأكيد الواسع على تأليه الحاكم الممثل بتمثال . وعن طريق اضافة قرنين على حافة قبعته لا بد وان يعكس تأثيرا اكديا قديما . فهما يؤلفان مشابهة للقرون على خوذة نرام سن نفسه في مسلة انتصاره المحفوظة في متحف اللوفر (اللوح ١٥٦) .

واذا ما قارن المرء المنظر الخلفي لتمثال بوزور عشتار من بابل (٣١٩) مع المنظر الخلفي لتمثال اشتوب ايلوم فان تأثير اكد المتزايد على النحت المجسم في ماري واضح تماما ، مثلما كان عليه حين قارنا الانفصال من تماثيل اوربابا واور نكرسو . وحين يوجد انبعاث الروح الاكدية القديمة فان اشتراك الجسم والملابس يستطيع في هذه الحالة وحدها ان يضفي على المنحوت شيئا كثيرا من الحياة مثلما هو الامر في تمثال بوزور عشتار هذا .

هناك تمثال من حجر الكلس في متحف اللوفر (٣٢٠) يعد واحدا من التماثيل المجسمة التي جلبت الى سوسة من اشنونا كغنيمة . وقد عزا ياكوبسن * Jacobsen هذا التمثال الى الحاكم اور نكزيدا Ur - Ningizzida في اشنونا على اساس الكتابة (٣٢١) وانه في الزمن والاسلوب مقارب جدا لتمثال بوزور عشتار لكنه لم يحقق الجودة التي امتاز بها التمثال الاخير .

وهناك نسوة من العصر السومري الجديد تمثلات في تماثيل قليلة وصغيرة لكنها ـ بغض النظر عن تفاصيل الملابس النسوية ـ لا تضيف في الواقع اي شيء جديد الى تاريخ النحت . فهي تماثيل نساء ينتمين الى امراء لكش وهم كوديا ونمخاني واورگار Urgar وافضل هذه التماثيل (لوح ١٨٤) (٣٢٢) لا يحوي اية كتابة . وتبين سحنة هذه المرأة اذا ما نظرنا اليها جانبا نفس السحنة التي صادفناها لاول مرة فيما سمي بالرأس الابيض (لوح ١٦٨) وهو دليل على ان هذا لم يكن مقتصرا على رجل مفرد . فهذه المرأة هي الاخرى لا يوجد فيها ما يشير الى انها سومرية او شرقية . فهي لا بد وان تكون من عرق آخر . وان فمها وانفها يشبهان في شكلهما فم الرأس الابيض وانفه .

وهذا الطراز النسوي يمثل ـ سوية مع تماثيل كوديا ـ الانبعاث السومري الجديد بصورة واضحة . ذلك لان المرء لا يستطيع ان يكتشف فيه اي شيء قد يشير الى

* ياكوبسن استاذ الدراسات السومرية في جامعة هارفرد . وقد اشترك في الثلاثينات في التنقيب بمنطقة ديالى مع بعثة جامعة شيكاغو . وترأس في الخمسينات التحري عن المواقع الاثرية في منطقة الفرات . ومن بحوثه دراسة لاثبات الملوك







اللوح ١٧٨ تمثال من حجر الديورايت للوكال
من أور . المتحف العراقي ببغداد .

اللوحان ١٧٩ ـ ١٨٠ تمثال من حجر الستياتيت لابني ايلوم ، من ماري ، الارتفاع ١١ سم . متحف اللوفر بباريس .



اللوح ١٨١ ـ ١٨٢ تمثال من حجر الديوريت لبوزر ـ عشتار حاكم ماري ـ من بابل . الارتفاع ١ر٧٢ سم . متحف استنبول ومتحف الدولة برلين .

تأثير أكدي ، لا في كسوتها ، وأرديتها الطويلة ، ولا في الشال الذي يضم صفين من الغرائب ، والأكليل الشعر المبسط ولا في روحيتها أو سحنتها .

ويظهر هذا التأثير أكثر وضوحاً في مثال آخر لتمثال نسوى جالس من هذا العصر ، ربما كان جيداً في الأصل لكن التلف أصابه في ترميمه حديثاً . فهو تمثال عروس سماوية من معبد نانا في أور . وطبقاً للكتابة التي عليه فانه يمثل صورة إيناناتوما Enanatuma ابنة الملك اشمي دگان Ishme-Dagan * ملك ايسن الذي أعاد بناء الككيباركو تماماً ، وهو دير العروس السماوية في أور (٣٢٣) (لوح ١٨٣)لمسا السيدة الآلهة (ان ـ ديكير) إيناناتوما التي نذرت هذا التمثال المصنوع من الديورايت للآلهة ننگال Ningal زوجة نانا في سبيل حياتها فانها نفسها قد صورت في شكل الهة في لباس طويل ذي طيات يغطي كتفيها الاثنين . وإذا ما اشترط المرء ـ بصورة أكيدة ـ وجود اكليل سميك يمسك شعر رأسها سوية فانما يظهر في هذا التمثال الذي جاء في نهاية عصر الانبعاث بين العصرين الاكدي القديم والعصر البابلي القديم ، وقبل تأسيس سلالة بابل الأولى تماماً ، بدلت الملبس على وجه التأكيد الذي كانت ترتديه انخيدوانا ابنة سرجون العظيم ملك اكد والظاهر في نحت نافر على قرص من الككيباركو (انظر اللوح ١٣٠) . ففي هذا بعدها ، وبمقدار ما يخص الأمر بمظهرها الخارجي ، تبرز ثانية وبكل جلاء العلاقة بالتقليد الاكدي القديم .



اللوح ١٨٣ تمثال جالس لا أتام من عصر الديورايت ـ من أور ـ الارتفاع نحو ٢٠ سم ـ متحف الجامعة في فيلادلفيا .

* اشمي دگان ـ وفي زمنه توسع نفوذ ايسن جنوباً الى جزيرة دلمون (البحرين) وشمالاً الى منطقة سيار .



اللوح ١٨٩ جزء من تمثال صغير لامرأة ، من حجر الستيتايت ، من تلو ، الارتفاع ١٧ سم ، متحف اللوفر باريس

(ب) النحت الناتيء والفنون الاخرى ذات البعدين

(١) النحت الناتيء

تكشف البقايا الثالقة تلفا موسعا من النحت الناتيء في هذا العصر ، ابتداء من اور بابا الى سومو ابوم والتي عرفناها ، اما في الاصل او من الكتابة المعروفة ، عن ذات المظهر ذي الصفتين الذي عرفناه في عهد الايمات في مملكة سومر واكد مما سبق لنا ان لاحظناه في العمارة والنحت فيها . فالمرة الثانية كان هذا المظهر يستند الى اصلين توأمين للحضارة السومرية الاكدية . وحتى نوعية المواد التي تحمل المنحوتات الناتئة كانت تتبع الاشكال الموروثة ، اي الالواح النذرية ذات الثقب المركزي التي كانت واسعة الانتشار خلال عصر ميسلم ، والاواني الحجرية النذرية المزينة بمنحوتات ناتئة التي ابتكرت في عصر فجر التاريخ السومري ، مثلما كانت عليه المسلة ، ولو ان هذه لم تأخذ شكلها الكلاسيكي (اي اللوح المستطيل الطويل ذو القمة المدورة) الا في عهدي إنانتم و نرام سن . ففي العصر الاكدي القديم كانت الالواح النذرية تؤطر باطار سميك مزدوج سبق لنا ان شاهدنا نماذج جميلة منها في لكش (٣٢٤) . ولقد احتفظ كوديا بهذه الاطر ولو انه لم يستعمل الا هذا الطراز القديم من حامل المنحوتة الناتئة ليوضح به المنظر المفضل لديه (٣٢٥) (لوح ١٨٥) . ومع ذلك فقد استخدم ، من باب المصادفة ايضا ، نفس المظهر الخارجي لحمل صورته . كما انه استمر في تقليد الموضوع الديني السومري المبكر ، حيث وجدنا مثلا على لوح نذري مشهدا من الاحتفال الديني بالزواج المقدس(٣٢٦)(لوح١٨٦) .

ومن ناحية اخرى قد يتذكر المرء احيانا الاحساس الاكدي القديم ازاء الاسلوب والقدرة على الرمز كما هو موجود على كسرة من لوح نذري لا تحوي الآن سوى صورة ثور مفرد لكنها لا بد وان كانت ، كما هو الامر في عصور قديمة ، تبرز رتلا كاملا من حيوانات تقاد (٣٢٧) .

كان كوديا يستخدم للاغراض الدينية اواني حجرية ذات اشكال وحجوم مختلفة جدا ، ومزينة بمشاهد من النحت الناتيء ذي علاقة باستعمالها على اكثر احتمال وكان لديه اناء صب السائل المقدس من حجر الستيتايت (٣٢٨) مزين برمز الهه الحامي ننكزيدا واثنين من الافاعي متصبتين ملتفتين على بعضهما البعض (لوح ١٨٧) وضعتا بين تنيني مشخوش * وهما مخلوقان مركبان ومريشان يمكن ارجاعهما الى فجر التاريخ السومري ، ويرتبطان وثيقا بالهة ذات صلة بالعالم السفلي من امثال نيازو ونشبك Ninazu Tishpak وننكزيدا ومردوخ . اما الرمز الى الحياة في شكل اناء كروي ينصب منه الماء في جداول تحمله ـ بين من يحمله ـ الهة ذات شكل نسوي مجنحة احيانا ، ومنقطة من السماء ، فان ذلك ـ بكل تأكيد ـ مفهوم بدائي مأخوذ من المفاهيم الاكدية القديمة (٣٢٩) . وقد استعمل كوديا هذا الرمز بشكل تصويري موضوعا لنحت ناتيء على حوض ضخم من الحجر كان يخزن فيه ماء العبادة في المعبد . وتوجد اجزاء من هذا الحوض في الوقت الحاضر ، وقد اعيد تكوينها من قطع صغيرة لا حصر لها ، في متحف استانبول (٣٣٠) وفي متحف اللوفر (لوح ١٨٨) .

ومع ذلك فانا اضعنا الاعمال الرئيسية من المنحوتات الناتئة على الرغم من المحاولات الفنية لاعادة تكوينها . فهناك المسلات التي يزيد ارتفاع الواحدة منها على ثلاثة امتار والتي اقيمت جملة منها على منصة ملاصقة للجدار

* مشخشو او مشرشو ، ونجده على جدران بوابة عشتار في بابل ، حيث يرمز الى الاله مردوخ . وهو مركب من رأس وذيل افعى وجسم بحراشف سمكة ، ورجلين اماميتين لاسد ، وخلفيتين لنسر .

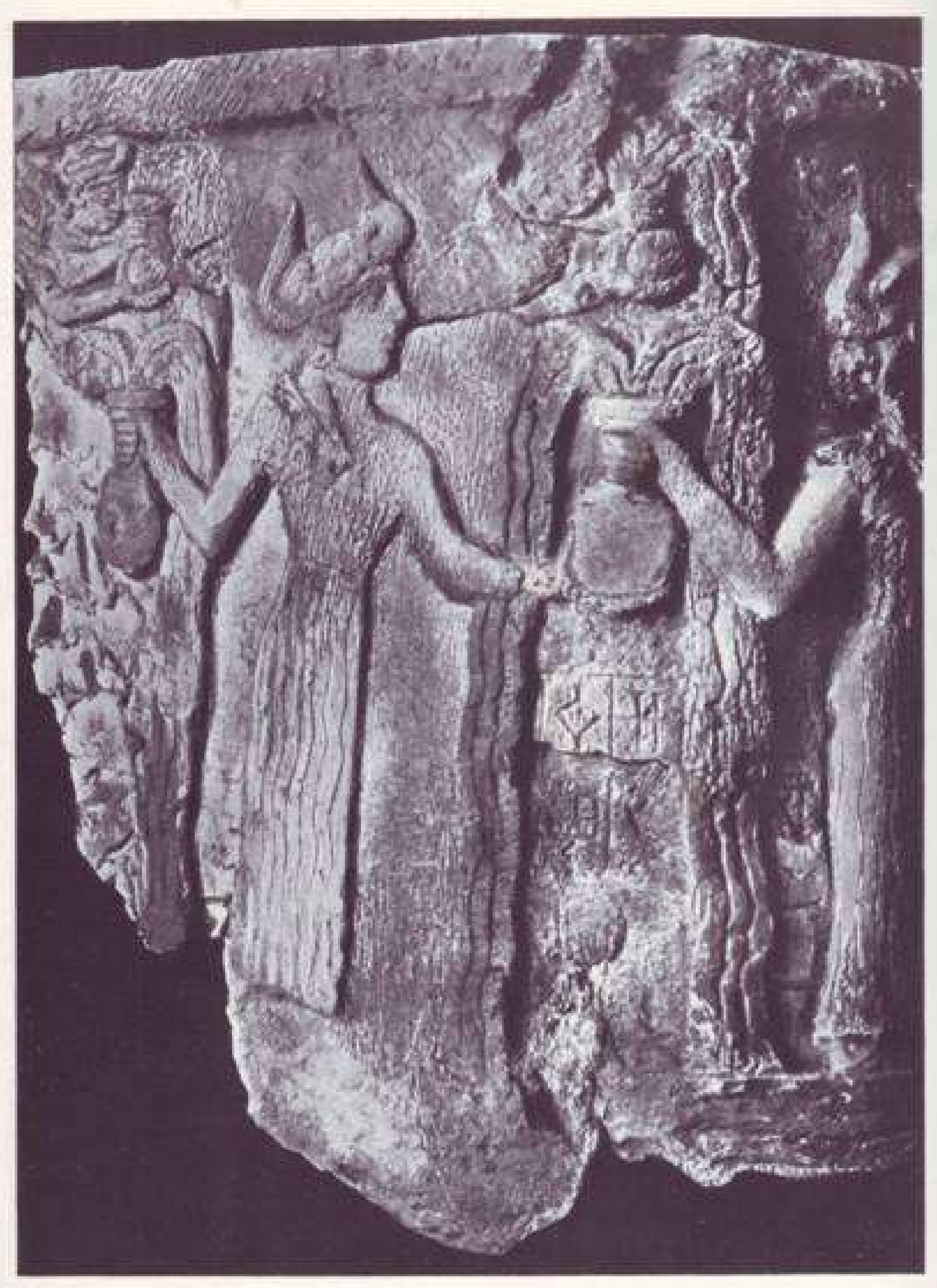


اللوح ١٨٥ لوح نذري من الحجر لكوديا ، من تلو .
الارتفاع نحو ١٥ سم . متحف اللوفر باريس .



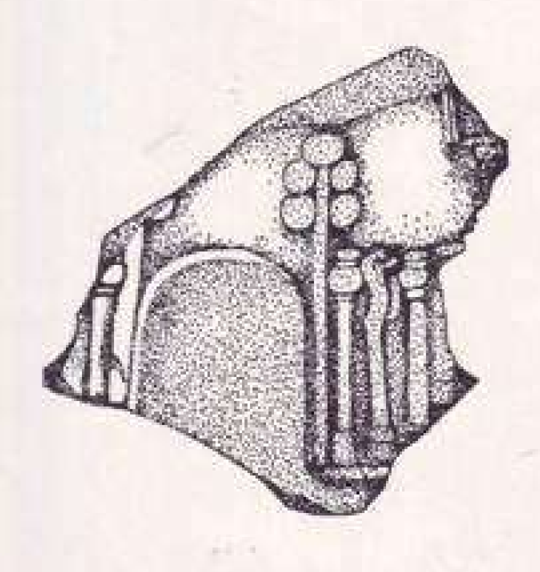
اللوح ١٨٦ جزء من لوح نذري من الرخام ، من تلو .
الارتفاع ١١ سم . متحف اللوفر باريس .

اللوح ١٨٧ كأس من حجر الستياتيت لكوديا من تلو الارتفاع ٢٣ سم . متحف اللوفر باريس .



اللوح ١٨٨ جزء من حوض ماء لكوديا من حجر كلسي ، من تلو . الارتفاع نحو ٧٠ سم . متحف اللوفر بباريس .

قرب الحلوات في الباحات الكبرى للمعابد الرئيسة . وقد تم تشخيص بقايا المنحوتات بين انقاض معبد إنّا في الوركاء (٣٣١) وفي معبد "ننّا" في اور (٣٣٢) . ومئات القطع من احدى مسلات كوديا التي اكتشفها كروس Cros * في تلو وكانت هذه مرتبطة ايضا ببقايا الابنية السفلى المشيدة من الآجر . وتضم احدى هذه القطع مثلا صورة تبين كيف كانت تنظم المسلات واعلام الآلهة في تلو (٣٣٣) [الشكل ٤٧] .



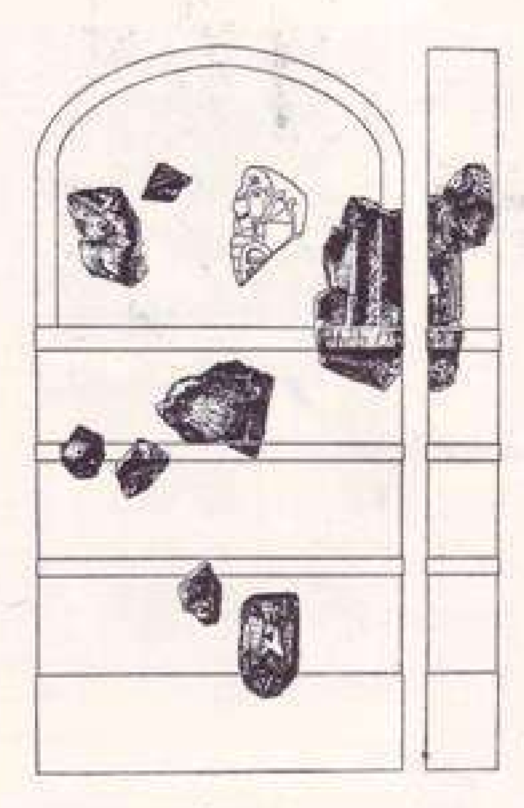
الشكل ٤٧ جزء من مسلة تري صفا من القصب والرايات ، من تلو

اصبحت المسلة ، بعد التمثال المجسم ، لدى الامراء والملوك في عصر الانبعاث هي الاداة ، التي كانوا يستطيعون ان يصوروا عليها في صيغة تصويرية مستمرة ، التماسهم لاطالة الحياة وتقديمها للآلهة . ذلك ان المسلة كالتمثال - وهي الوسيلة لمثل هذا العمل الديني - قد منحت اسمها الخاص بها . فاذا كان التأكيد الرئيس في تمثال مجسم ينصب على الصلاة والأزل ، فان الموضوع الرئيس للمسلة كان في الاحرى عرضا مصورا للصلوات المقدمة الى الآلهة . ففي هذا نجد ان المسلة كما تصورها كوديا ذات علاقة مباشرة بمسلة امراء لكش السومريين القدامى ، وقبل كل شيء بمسلة العقبان التي اقامها أياتم . ولذلك لم تدهش اذ نجد كلا من هويزي Heuzey ** وبارو في محاولتيهما لاعادة تركيب مسلة كوديا من مئات من الكسر (الشكل ٤٨) (٣٣٤) قد توصلا الى شكل نصب تذكاري يبين اوثق علاقة بمسلة العقبان ، اى لوح حجرى مستطيل قائم مدور من اعلى ونهاية مستوية ومغطى بجملة من الافاريز احدها فوق الاخر تنتشر حول اللوح . ومن المحتمل ان يكون الحقــل المنحني في رأس المسلة مخصصا على الدوام لمشهد امير يقدم ضحية امام الاله الذي عملت المسلة له .

* كروس رأس بعثة التنقيب الفرنسية في تلو عام ١٩١٠ - ١٩١٤ .

** هويزي من المختصين بقراءة الكتابات المسمارية ، اشترك في تنقيبات البعثة الفرنسية في تلو عام ١٩٠٩ .

تعود القطع المحفوظة في قسم الشرق الادنى بمتحف برلين (اللوحان ١٨٩ ، ١٩٠) والتي جمعت الى بعضها لتكون الحقـــل النحتي في قمة مسلة كوديا ، كما تعرها ماير * B - Meyer اولا (٣٣٥) تعود فعلا الى مسلتين . وليس ذلك لان انحناء حافة الحاشية في الجهة اليمنى القريبة من الاله الثانوي الصغير لا يتلاءم مع منحنى بقية الحافة العليا وحسب ، بل لانه يوجد على مقربة من الحافة اليمنى للقطعة الرئيسة ـ التي تبرز مشهدا لكوديا يقوده الهه الحامي نكزيدا واله ساذي ـ جدول عريض من الماء ينصب من ابريق وهو ما يزال كاملا . ولا بد انه كان في الاصل بين يـــدي الاله الرئيس الجالس على العرش الذي قدم اليه كوديا . وفي مقدورنا ان نعيد تركيب هذا المشهد الرئيس بيسر وذلك بمساعدة طبعة ختم لكوديا محفوظ في متحف اللوفر (٣٣٦) (لوح ن ١) ترى هل ان القطع الاخرى المحفوظة في متحف برلين من امثال رأس اوسميا Usmia ذي الوجهـيـن وزير انكي ، او الاله الذي يركب عربة تجرها الجراف (٣٣٧) قد تعود ايضا الى امثال كوديا امام انكي الاله الاعظم للمياه ؟ (الالواح ١٩١ ـ ١٩٣) . لا بد وان يكون الحقل النحتي في قمة مسلة كوديا والمعاد تشكيله من قطع متصالة (انظر الشكل ٤٨) يبين للمرة الثانية كوديا ، على اكثر احتمال وهو يقدم نذرا امام اله رئيـــس آخر هو نكرسو . فكل المشاهد على المسلة التي قدمها كوديا الى نكرسو ـ بقدر ما يستطيع المرء ان يعرفه بعد اعادة تركيبها ـ ذات اهمية دينية خالصة (عبادة ، مسيرة حملة الاعلام مسيرة الموسيقيين ، حملة هدايا ، نقل مواد البناء (؟)) .



الشكل ٤٨ مسلة كوديا من لكش (اعيد تركيبها)



ن ١ ختم اسطواني من العصر السومري الحديث . اعيد تخطيطه

* ماير استاذ الدراسات الاشورية ، ويشغل الآن منصب مدير المتاحف في برلين الشرقية



اللوح ١٨٩ الارتفاع ٧٠ سم.



اللوحان ١٨٩ ، ١٩٠ أجزاء من حجر كلسي من مسلة الوركاء ، كلاهما من متحف الدولة برلين.



اللوح ١٩١ جزء من مسلة من حجر كلس ، الارتفاع ١٥ سم ، متحف الدولة برلين





اللوحان ١٩٢ ـ ١٩٣ جزآن من مسلة من حجر كلس ، كلاهما في
متحف الدولة برلين ، عرض القطعة ١٥ سم العرض ٢١ سم

وعلى اية حالة فلا يمكن التدليل في الوقت الحاضر على ان كوديا قد احتل الميدان ، مثل أنانم كمام لحقوق نكرسو . على ان النظير التام لمسلة كوديا وهي مسلة اور نمو الكبرى التي استطاع لكرين * Legrain في فلادلفيا ** ان يعيد تركيبها من عدد لا يحصى من القطع (اللوح ١٩٤) التي وجدت في ايدو بلاماخ بمعبد ننا في اور ، يحتمل ان يقتصر موضوعها على الامور الدينية التي مارسها الحاكم باعتباره باني المعبد ، وجالب السلام ، ومشيد القنوات . ويمكن التأكيد هنا كيف تأخذ الافكار التي تشير الى حركة الانبعاث في لكش واور ، وذلك من تحت نابع في حقل منحن على القمة في الحقول العليا لمسلة اور نمو . ذلك ان الملائكة كانت ترفرف فوق اور نمو وهي تصب الماء السماوي من اوانيها الفوارة على الوجه الامامي وكذلك الوجه الخلفي للمسلة ، ويشاهد اورنمو وكأنه يوشك ان يصب الماء المقدس امام الهته الرئيسين . واذا ما تذكرنا بان الكتابة الرئيسة على ظهر مسلة اورنمو (٣٣٩) تذكر بدقة كل القنوات التي حفرها الملك (التي توفر ماء الحياة للبلاد) نستطيع ان نفهم كيف صور الموضوع العام هنا للناظر في المشاهد العليا من هذه المسلة ذات الحقول الخمسة المقسمة بين جانبين ارتفاع كل واحد منهما ثلاثة امتار . فالموضوع التصويري للمشهد الرئيس الذي استعمله اور نمو ، هو ذات الموضوع الذي استخدمه كوديا : اي صب ماء مقدس امام الالهة العظمى تاركها الهة مجنحة تصب المياه . صحيح ان المشاهد الدينية التي نحتت على مسلتي اور نمو وكوديا العظيمتين تختلف الى حد ما في محتواها الا ان الغرض من مادة الموضوع واحد في كلا الحالتين . فالمسلتان لا تتشابهان في مادة الموضوع حسب وانما اسلوبها متماثل تماما . فكلتاهما تلتزمان بالطريقة السومرية القديمة في تقسيم السطح المصور الى جملة من الحقول المنتشرة احدها فوق الآخر ، وتكون مؤطرة ومقسمة باشرطة بارزة . ولا توجد اية اشارة الى ان السطح الكلي للمسلة قد تمت تغطيته بموضوع كامل مثلما حدث ذلك ولمرة واحدة حسب في مسلة نرام سن القديمة . واكثر من هذا ان التشابه في الاسلوب ليست مقتصرة على تقسيم السطح وترتيب الصورة حسب . فالمشابهة تظهر في كل التفصيلات التي لا نحتاج ان نشير الا الى امثلة قليلة منها : قارن الخادم الاصلع الحليق الذي يساعد اور نمو في نقل ادوات بنائه (٣٤٠) (لوح ١٩٥) مع صورة كوديا الحليق على قطعة من لكش (٣٤١) (لوح ١٩٦) او تفاصيل من مسلة اور نمو تبين ترتيب القباء (٣٤٢) (لوح ١٩٨) ، بصنع القباء على تمثال كوديا (٣٤٣) (لوح ١٩٧) . واذا ما وضع المرء صورة طبال من مسلة اورنمو (لوح ١٩٩) الى جانب صورة طبال على زهرية من لكش (٣٤٤) (لوح ٢٠٠) فانه لا يرى ان ملابسهما واحدة حسب بل ان كليهما يرتديان ذات لباس الرأس الكروي الشكل من الفرو الذي كان يرتديه اور نكرسو بن كوديا . واكثر من هذا تبدو الالهة والالهات على المسلتين وكأنها قد حفرت بذات اليد وبنفس التشابه الى كل شعرة وكل طية من طيات ملابسها الفضفاضة (٣٤٥) (اللوحان ١٨٩ ، ٢٠١) . ولا بد من ان يكون النحاتان اللذان نحتا هاتين المسلتين لكل من كوديا واور نمو ، على تماس تام فيما بينهما ، وانهما عاشا في فترة زمنية متقاربة .

حدث تطور جديد مهم في المنحوتات الثالثة مثلما حدث ذلك في التماثيل المجسمة خلال العصر الممتد من اور بابا

* لكرين ، اشتغل كاختصاصي بالكتابات المسمارية مع البعثة البريطانية المنقبة في اور في عامي ١٩٢٤ ، ١٩٢٥ . ووضع مجلدا من الاختام الاسطوانية ومن مجموعة من الكتابات المكتشفة فيها .

** والمقصود هنا جامعة بنسلفانيا في مدينة فيلادلفيا .



اللوح ١٩١ مسلة من حجر كلسي لأور – نمو ، من أور . الارتفاع بعد اعادة تجميعها نحو ٣ أمتار ، متحف الجامعة في فيلادلفيا .



اللوح ١٩٦ جزء من مسلة من حجر كلسي لكوديا ، من تلو ، الارتفاع ٢٤ سم ، متحف اللوفر باريس .



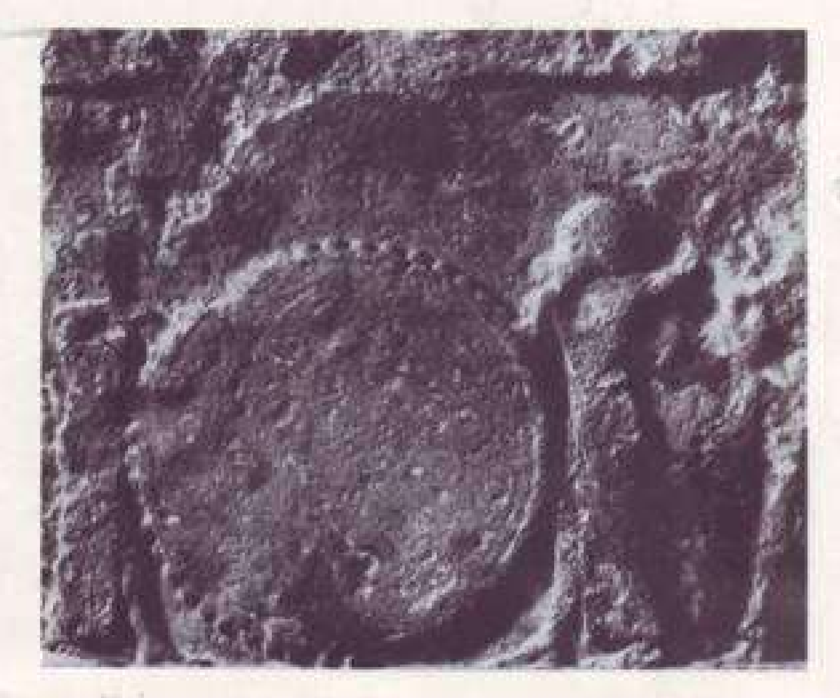
اللوح ١٩٥ تفاصيل لمسلة اور - نمو (اللوح ١٩٤) .



اللوح ١٩٨ تفاصيل لظهر مسلة اور - نمو (اللوح ١٩٤)



اللوح ١٩٧ القسم العلوي لتمثال من حجر الديورايت لكوديا ، من تلو الارتفاع ١٫٢٥ م ، متحف اللوفر باريس .



اللوح ١٩٩ تفاصيل لظهر مسلة أور - نمو (اللوح ١٩٨) .



اللوح ٢٠٠ جزء من إناء من حجر السترايت ، الارتفاع ١٢ سم ، متحف اللوفر بباريس .



اللوح ٢٠١ - تفاصيل لمسلة أور - نمو (اللوح ١٩٩).

حتى سومو ابوم مع استخدام اكثر للاساليب والمفاهيم الاكدية القديمة . ولا بد ان يكون مثل هذا التطور قد حدث على اقل تقدير ، في اوائل عصر شوسن وذلك بالنظر الى ما عرفناه مؤخرا من رقيم طبع نشره وبحثه (ديتس اوتو ادتسارد Dietz Otto Edzard * وذلك من مجموعة هلبرخت Hilprecht في ينا JENA ** (٣٤٦) ويحتوي هذا الرقيم نسخاً من كتابات وعبارات كانت في وقت ما تؤلف جزءا من مسلة انتصار شوسن ملك اور . وطبقا لهذه الكتابات فان الملك لا بد وان يكون مصورا على المسلة مع رئيس اركان حربه ، فهي تشير الى ان رئيس اركان الحرب كان يطأ بقدمه احد الاعداء المدحورين هو الامير اداماس Rodams امير زابشالي Zabshali وهذا يقدم دليلا على ان الصيغة الاكدية القديمة للفاتح كانت في عهد حكم شوسن والتي سبق لنا ان صادفناها لاول مرة في مسلة نرام سن ، قد عادت فظهرت ثانية في نحت نافر على مسلة من عصر الانبعاث . واذا ما اخذت الصيغة بنظر الاعتبار فان هذا يزيل آخر الاسس لنسبة النحت النافر على صخرة قرب دربندي كاوور *** والذي سبق وصفه ، الى نرام سن (٣٤٧) (لوح ١٥٧) ولا بد ان يكون هذا من اكثر الادلة المقنعة على قوة النهضة الاكدية في عهد مملكة سومر واكد . ولسوف نكتشف الان تأكيد آخر للتأثير الذي احدثته صيغة الفاتح هذه على وجه الدقة حين نأتي على دراسة النقش على الاختام في ذلك العصر .

٢ ـ النقش على الاختام

تتوفر لدينا اختام اسطوانية او طبعات لاختام اسطوانية تعود الى مؤسسي الانبعاث السومري الحديث اي كوديا واور نمو . فمادة الموضوع في هذه الاختام تتمثل في تقديم متعبد الى اله ، او ملك مؤله عن طريق وسيط . وكان ذلك هو الموضوع المفضل في النحت النافر ايضا . ولقد سبق لنا ان استخدمنا احدى الطبعات من هذا النوع للاستعانة بها في اعادة تركيب منحوتة كوديا الثالثة المحفوظة في متحف برلين (اللوحان ١٨٩ ، ١٩٠) . فعلى ختم اسطواني اصلي من مكتبة مورگان Morgan في نيويورك (٣٤٨) يشاهد كوديا في قبائه المعتاد لكنه ذو لحية وشعر مصفف بشكل كروي مثل ذلك القباء الذي كان يرتديه اول الامر . ولولا هذا الختم ، ولده اور ننكرسو (الالواح ١٧١ ـ ١٧٤) . فهو يقاد من قبل آلهة شفيعة ترتدي قباء طويلا بسيطا ذا طيات ، الى الهة جالسة على العرش ذات قباء مهدب (اللوح ز ١) . فمثل هذا الموضوع سبق استعماله قبلا في النقش على الاختام في العصر الاكدي (٣٤٩) لكنه اصبح تقريبا السمة المميزة للعصر الممتد من اور بابا الى سومو ابوم . وفي اثناء عصر الانبعاث كان المثول امام ملك مؤله مفضلا اكثر فاكثر (٣٥٠) (لوح ز ١ ـ ٤) .

وعلى غرار المعابد الملكية ذات الخلوة الواسعة من امثال ذلك المعبد الذي شيده اتوريا حاكم اشنونا لشوسن ملك اور (انظر ما سبق الشكل ٤٤) كان هذا المشهد تعبيرا عن مفهوم الملكية الذي ما لبث ان تطور خلال عصر ملوك سومر واكد . ومع ذلك فان المفهوم الاكدي القديم للملكية والفاتح المنتصر على الشياطين في اشكال آلهة وحيوانات متوحشة واعداء فوبين ، وهي الفكرة التي صورتها مسلة نرام سن اقوى تصوير ، ان هذا المفهوم لم ينس قط . فلقد ظل هذا المفهوم يسير جنبا الى جنب مع تصوير مشهد المثول كجزء من التطور للنقش على الاختام في العصر السومري الحديث . ذلك ان هيمنة التأثير الاكدي المتزايد

* ادتسارد استاذ اللغات الشرقية القديمة في جامعة مونيخ .

** هلبرخت من العلماء الالمان ، قام في مستهل هذا القرن بالتنقيب في نفر نيابة عن جامعة بنسلفانيا الامريكية . وقد اودعت مجموعة الآثار التي كانت لديه في جامعة ينا بالمانيا الديمقراطية .

*** منحوتة دربندي كاوور في جبل قره داغ في محافظة السليمانية .



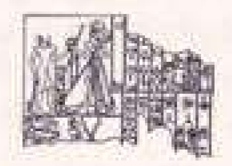






الالواح ر ١ ـ ٤ أختام اسطوانية من العصر السومري الحديث

على نقش الاختام قد بدأ بكل جلاء في عهد حكم اور نمو ، تنكرسو بن كوديا ، وفي عهد حكم شلكي خلف اور نمو . كما نستطيع ان نرى ذلك من طبعات اختام على رقم من الطين محفوظة في متحف اللوفر والتي يمكن ان يرقى تاريخها الى ذلك العصر (٣٥١) . فمن اليسير تمييز هذه عن الاختام الاكدية الاسطوانية سواء في مادة موضوعها (معركة بطل عاري ، او الرجل الثور مع جاموسة برية ، او تنين في شكل اسد مجنح) ، او في اسلوبها (وضعة الاذرع في زاوية) . ذلك لان ازدياد هيمنة التأثير الاكدي على نقش الاختام الذي لابد وان كمل في عهد ابي سن قد اصبح واضحا بصفة خاصة في ختم الوشوايليا ملك اشنونا والذي وصف فيه نفسه بانه اول ملك مستقل وحاكم للاقاليم الاربعة في العالم (٣٥٢) (لوح ن ٢) .



اللوح ن ٢ ختم اسطواني من عصر نهاية سلالة اور الثالثة



(٣) اعادة تحديد تاريخ الرسوم الجدارية في ماري

لم يسجل اي رسم جداري من عصر كوديا ، وعصر ملوك السلالة الثالثة في اور وايسن ـ لارسا . في الادب الاثاري ، وفي الخلاصة التي قدمتها بعنوان (رسوم جدارية من الشرق الادنى القديم) والتي نشرت قبل بضع سنوات . لم اشر انا نفسي الى اي مثال للرسم من هذا العصر . وكان سبب ذلك يعود الى ان كل الرسوم الجدارية التي كشف عنها في ماري انما اكتشفت حين تم استظهار العصر

الضخم هناك . ونتيجة لذلك تم اعتبارها ـ كأمر طبيعي تقريبا ـ بأن أصولها قد وجدت في الفترة الأخيرة العظيمة لهذا القصر ، اي في عهد حكم زمر يليم آخر ملك عظيم عاش وحكم هناك . غير ان زمر يليم كان واحدا من الد خصوم حمورابي ملك بابل . وطبقا لذلك فإن كل الرسوم الجدارية من ماري قد ارجع تاريخها الى عصر بابل القديمة ، اي بفترة قصيرة قبل السنة الخامسة والثلاثين من حكم حمورابي حين دمرت مدينة ماري اخيرا . وكذلك يعتبر اندريه بارو الذي اكتشف هذه البقايا الفنية في كتابه سومر (٣٥٣) القرن الثامن عشر قبل الميلاد بمثابة تاريخ لكل الرسوم في ماري . وفي المطبوعات التي تضمنت مكتشفات التنقيبات في ماري كانت الرسوم قد خصص لها باستحقاق واحد من المجلدات (٣٥٤) . ففي هذا المجلد بوبت كل قطع الرسوم تبعا لمختلف الأماكن داخل القصر الذي وجدت فيه . ومن ثم وصفت واعيد تركيبها بعناية في علاقاتها المشتركة ، وفسرت ، وقدرت قيمتها الفنية ثم قورنت مع الرسوم الجدارية التي وجدت في الالاخ و كريت ، كذلك تم بحث كل الفروق في فن الرسوم والملاط الجداري الذي رسمت عليه .

يتألف القصر في ماري من مجمع واسع من الابنية استمر بناؤه على وجه التأكيد الى عدة قرون (٣٥٥) . كما ان النحت الذي عثر عليه هناك قد جاء من قرون عديدة (٣٥٦) يرقى تاريخ البعض منه على اية حال الى عصر اقدم من عصر زمرليم . وهكذا لا يوجد سبب يدعونا الى ان نسلم جدلا بأن كل الرسوم الجدارية التي عثر عليها في اماكن متفرقة من القصر ، قد جاءت من عصر زمر يليم . فما ان يجرؤ المرء نفسه على الافتراض بأن جميعها يرقى تاريخه الى زمن زمر يليم لا يبقى امامه سوى ان يفحص محتواها ومظهرها الخارجي ليقارنها بالانتاجات الفنية الاخرى من ماري ومن المواقع الاخرى التي عرفت لنا قبلا . ومن ثم يحدد لها مكانا في تطور الفن في ماري (٣٥٧) .

ما سمي بتنصيب زمر يليم

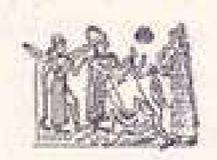
وما حدث من تساؤل عن تحديد تاريخ الرسوم الجدارية في ماري ، فان هذا ينطبق بوضوح ايضا على اشهر واكمل انتاج . ونعني به ما سمي بتنصيب زمر يليم (٣٥٨) (الشكل ٤٩ آ) على الجدار الجنوبي للساحة ١٠٦ الى يمين المدخل الى الغرفة ٦٤ .



الشكل ٤٩ آ اعادة تجميع الرسم الجداري لتنصيب زمر يليم في قصر ماري .

فمحتوى واسلوب هـــذا المنتوج المهم جدا من الرسم الشرق القديم سيتم بحثه فيما بعد ، ولكنه يكفي هنا ـ لغرض الحصول على نقطة تاريخية ثابتة ـ ان تثبت تاريخه في عصر زمري ليم . وهذا ما غدا الآن ممكنا لحسن الحظ بمساعدة الاكتشافات الجديدة في ماري ذاتها ، في ميدان النقش على الاختام ، اي بالبصمات والاختام الاسطوانية الجديدة التي لا بد وان كانت في وقت من الاوقات تعود الى موظف سام من موظفي زمري ليم . فالمشهد الذي عرف باسم تنصيب زمري ليم ، عبارة عن رسم جداري رسم مباشرة فـوق قاعدة مزخرفة على تكسية من ملاط طيني ويشكل مغاير للمجموعة الثانية الواسعة من الرسوم الجدارية على نفس جـدار الباحة والتي رسمت على جبس سميك ابيض اللون . فهذه الرسوم تمتد حول جدران الساحة ١٠٦ على ارتفاع حوالي مـتـرين . اما رسم التنصيب الحقيقي (٣٥٩) فانه يبين اميرا في رداء واسع ذي شرائب مزدوجة وقبعة بيضوية طويلة ، وهو ينتصب وقد رفع يده اليمنى بالتحية متجها الى اليـمـين قبالة الهة ترتدي رداءا طويلا مشقوقا بالطول ، وهي تضغط بقدمها اليمنى على اسد هاجم ، وقد تدلت ذراعها اليسرى الى اسفل وهي تمسك بسيف شبيه بالمنجل في يدها اليسرى في حـــين حملت في اليد الاخرى عصا وحلقة باتجاه الملك . ويمكن تمييزها كالهة للحرب بالشعار الذي يرتفع عاليا من كل من كتفيها وهو هراوة بين فأسين ، وما تزال القرون تتصاعد على تاجها السماوي ، وقد رسمت في مظهر جانبي مثل بقية التيجان المقرنة لجميع الالهة التي ظهرت في هذا الرسم من امثال الالهة الوسيطة في لباس مهـدب ، والاله التابع في رداء مشقوق قطريا ، والهة الماء التي تظهر في الفـراغ القائم تحت مشهد التنصيب (٣٦٠) .

والافتراض القائل بان الملك الظاهر في هـذا الرسم العظيم هو زمري ليم حقاً (والذي تقدم اليه الهة الحرب عشتار القوة الملكية الممثلة بالحلقـة والعصا) قد تعززه بصمة ختم نشرت حديثاً كان قـد وضعها موظف رفـيـع في خدمة زمري ليم يدعى موكنيشوم Mukannishum على عدد من الفلقة الرقم الطينية (٣٦١) . اما بالنسبة الى غرضنا فان اهم هذه البصمات الختمية العائدة الى موكنيشوم ملاحظ القصر في ماري هي البصمة التي تبين مشهد الفاتح (٣٦٢) (اللوح ن ٣) وهو مـشـهـد ذو أصل اكدي قديم بدون شك ، والذي سبق لنا ان وجدنا بانه قد استخدم قبلا لكل من شـوسن وابلوشوايليا . فالملك ـ وهو لا يمكن ان يكون غير زمري ليم لأن موكنيشوم قـد وصف نفســه بانه خادم للاخـيـر ـ يطأ اعداءه في احدى المعارك ، في حين تحمي عشتار المجنحة مؤخرته ، وتقف الهة وسيطة امامه في موقف تحية .



اللوح ن ٣ ختم اسطواني من العصر البابلي القديم .

ومع ان عشتار تظهر هنا باجنحة ، الا انها يجب ان تكون ذات الالهة التي تقدم الى زمري ليم الحلقة والعصا في مشهد التنصيب . واكثر من هذا فان تشخيص الملكين على بصمة ختم موكنيشوم وفي مشـهـد التنصيب واضـح بشكل مفرط من الشبه في كل تفصيلات ملبسهما .

فالملك على بصمة موكيشوم وان كان في معركة الا انه يرتدي رداءً ذا حاشية مزدوجة ذات اطراف مدورة ، وفي الخلف يتدلى شريط من رقبته الى فجوة في ركبتيه وهو يرتدي ايضاً ذات قبعة الرأس البيضوية الطويلة .

وفي الوقت الذي تلبس فيه الآلهة في الرسم المعروف بالتنصيب تاجاً ذا قرنين أو اربعة قرون رسم في مظهر جانبي بشكل صحيح فان هذا لا ينطبق بالنسبة الى بصمة موكيشوم ، حيث نرى كل التيجان المقرنة - مثلما هو موجود في جميع الاعمال الفنية القديمة على السطح المنبسط - في الواجهة حتى عندما يكون الوجه في مظهر جانبي .

ومع ذلك فاننا سنجد في الفصل المقبل ، تقدماً ملموساً في الفن البابلي القديم وذلك في نطاق معالجة التطور في الفن ذي البعدين - أي عندما نرى رؤوس الآلهة في مظهر جانبي نشاهد تيجانها المقرنة في مظهر جانبي ايضاً - وهذا التقدم يمكن ان يرقى تاريخه ، على كل احتمال ، الى نهاية حياة حمورابي (ذلك لأن شريعة حمورابي ، وهي اعظم منحوتة له ذات اهمية ، واقدم منحوتة معروف تاريخها والتي تستخدم هذا الاسلوب في النحت الثاني ، يندر ان تكون قد صنعت حتى السنوات الأخيرة من حياة حمورابي) (٢٦٣) . ولما كان رسم تنصيب زمر يليم قد استعمل ذات الطريقة في عرض التيجان المقرنة ، في حين لم يفعل ختم موكيشوم ذلك ، فاننا قد نستنتج من هذا بأن رسامي مشهد التنصيب كانوا قد درسوا الفن المعاصر في بابل دراسة جيدة والفوه ، غير ان نحات الختم من الناحية الثانية ، لم يفعل ذلك . ومع ذلك ، وكما سنرى فيما بعد في نقش حجري آخر بابلي قديم ايضاً ، فان من العسير ان نجد تاجاً مصوراً بذات الطريقة التي صور بها تاج شمش في شريعة حمورابي . وعلى هذا فمن المحتمل ان يكون ختم موكيشوم اقدم عهداً نوعاً ما من مشهد تنصيب زمر يليم ، ومن عصر حمورابي . ويكون مشهد التنصيب ملائماً بشكل مفضل للفترة الواقعة بين افتتاح حمورابي لمدينة ماري مرتين في السنة الثالثة والثلاثين او الخامسة والثلاثين من حكمه ، في حين يحتمل ان ينسب موكيشوم الى السنين التي سبقت الفتح الأول الذي قام به حمورابي لمدينة ماري . وعلى هذا وبصفة استثنائية في هذا المثال فاننا لأول مرة نعالج تاريخ انتاج فني شرقي قديم يمكن ان يكون محدداً ضمن سنوات قلائل .

ترى ما هي العلاقة التي تحتفظ بها الرسوم الجدارية الباقية في ماري مع رسم مشهد التنصيب الذي احتذاه الآن بنظر الاعتبار ؟

ثور يؤتى به للتضحية

غطيت كل جدران الجوانب الاربعة للساحة ١٠٦ ، بجبس سميك رسمت عليه رسوم عديدة بصيغة موحدة : زخارف وشخوص خططت بالسواد ، وسطح ملون اما بملاط ابيض او بالمغرة التي يختلف لونها من البني الى البرتقالي . وينجم عن هذا بصفة رتيبة نظام لوني من الاسود والابيض والاحمر ، وهو الشيء الشائع منذ العصور القديمة . غير ان اللون الازرق كان يستعمل مصادفة ايضاً .

وقد جرت محاولة لأعادة تركيب رسوم شخوص فردية ومشاهد - لها علاقتها في قليل ام كثير - من مئات من قطع صغيرة من الرسوم التقطت من بين الأنقاض (٢٦٤) . ولعل اهم هذه القطع هي القطع التي تؤلف صورة كبيرة لثيران منذورة ، حيث عثر على قطعة منها ما تزال في موقعها .

وهناك قطعة اصغر حجما محفوظة الآن في حلب (٣٦٥) (لوح ٢٠٢) تبين خادما يتحرك من اليسار الى اليمين وهو يقود ثوراً بحبل وحلقة في انفه . وفي الوقت الذي يتجه فيه الرجل نحو اليمين يستدير من الخلف نحو اليسار ويحني ذراعه الايمن على فم الثور وجبهته .

وقد غطي قرنا الحيوان بدبابيس معدنية علق بينها هلال كبير وصليب معقوف سواستيكا والخادم جدير بالاشارة بسبب تنورته التي لها نصف الطول والتي شد فوقها قطعة من مادة شبيهة بالنسيج ذات شرائب واطراف مدورة . وهذا الملبس مثبت بحزام ضيق اشبه بلفة كبيرة من القمر المصطنع ، او قبعة خفيفة من اللباد ذات شريط مزدوج .

اما لحيته السوداء فقد قصت قصيرة . وهذا الانتاج لا يمكن ان ينفصل عن انتاج آخر يكون موضوعه مائلا لفن الرسم الملون واسلوبه (٣٦٦) (لوح ٢٠٣) .

فهنا نجد صورة رجل طويل الى درجة يكون فيها اعلى من الحقلين اللذين احدهما فوق الآخر ، يرى وهو يمد ذراعه اليمنى تأرجح ، ويترعم مسيرة جملة من خدم المعبد نحو هدف (٣٦٧) لا بد وان يكون في الاصل يقع في ناحية اليمين لكنه لم يبق منه شيء ما .

ففي هذا المشهد لا يرى سوى شيء ضئيل من الثور المنذور لكنه كان ـ مثل المشهد الذي وصفناه الآن ـ مزخرفا بهلال على جبهته ، حيث عاد الرسام ـ كما في الصورة الاولى ـ فابرز منظرا امامياً ، وجعل رأس الثور في مظهر جانبي ، وهذا متناقض تماما الاسلوب الجديد الذي ظهر بعد شريحة حموراني ، وفي مشهد تنصيب زمريليم ، ذلك لان الفنانين لم يعودوا يتقبلون رسم التاج بحيث يرى وجاها على رأس رسم في مظهر جانبي . وهذا يشير الى ان هاتين المجموعتين من الرسوم الجدارية على الجبس تعودان الى عصر اقدم نوعا ما من مشهد تنصيب زمريليم . وفي الامكان تحديد المكان التاريخي لهذه المجاميع من الرسوم بدقة اعظم ، وذلك عن طريق فحص ملابس الشخوص الفردية ، ولا سيما ملابس الشخص الطويل الذي يتزعم مسيرة التضحية ، وهو ملك على اكثر احتمال . ذلك لان ملبس هذا الملك يبدو في الدرجة الاولى اكثر تعقيدا لكنه في الواقع هو ذات الملبس الذي شاهدناه على رجل كان يقود ثورا ، حثنا على وصفه قبلا : اي تنورة تمتد حتى الركبة تحت نسيج ذي طيات مصنوع من مادة ذات اطراف مدورة ، مشدودة بحزام ضيق . فالفرق الوحيد هو ان الملبس في هذه المرة قد زود بطرف مزدوج ذي حافة بيضوية ، وبحزام ثلاثي مزخرف بازهار اللوتس . وكذلك فان اول الخدم يضع في عنقه قلادة ذات شعار مدور .

وقد سبق لمورتكات ـ كورنر U. Moortgat - Correns * ان بينت (٣٦٨) اوجه الشبه في هذا الملبس مع ملبس شمشي ادد الاول على مسلة انتصاره التي وصلت الى متحف اللوفر من ماردين . وقد عثر مؤخرا على رقم طينية في شمشارا Shimshara ** (٣٦٩) في شمالي العراق ، تبين ان هذه المسلة تعود فعلا الى شمشي ادد الاول كما اشار الى ذلك فورر E. Forrer *** اصلا (اللوحان ٢٠٤، ٢٠٥) .

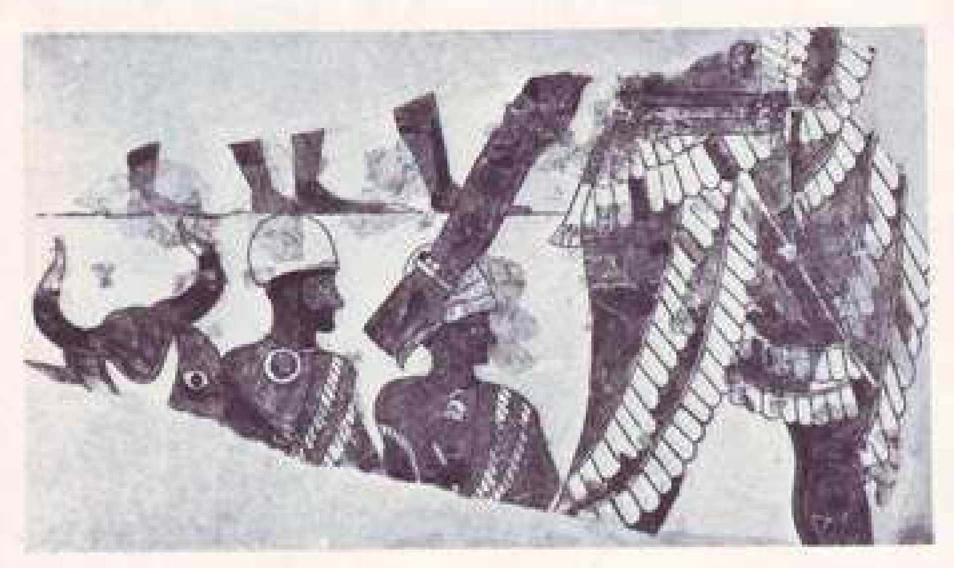
* ارسولا مورتكات ـ كورنر ، وهي زوجة المؤلف ومن بحوثها الاثرية دراساتها في الاختام الاسطوانية .

** تل شمشارا بقضاء رانية ، تقدم فيه بعثة دانيماركية عام ١٩٥٧ لم بعثة من مديرية الآثار العامة في السنين التاليتين . وعثر فيه رسائل ووثائق من عهد شمشي ادد الاول .

*** فورر اشتهر بصورة خاصة باشتغاله في الكتابات الحثية .



اللوح ٢٠٢ جزء من رسم جداري من قصر ماري.
الارتفاع نحو ٤٥ سم. متحف حلب



اللوح ٢٠٣ جزء من رسم جداري من قصر ماري. الارتفاع نحو ٨٠ سم. متحف اللوفر، باريس.





اللوح ٢٠٤ ، ٢٠٥ جزء من مسلة من حجر البازلت لشمشي أدد الأول ؟ ملك آشور ، من ماردين . الارتفاع ٤٠ سم متحف اللوفر باريس

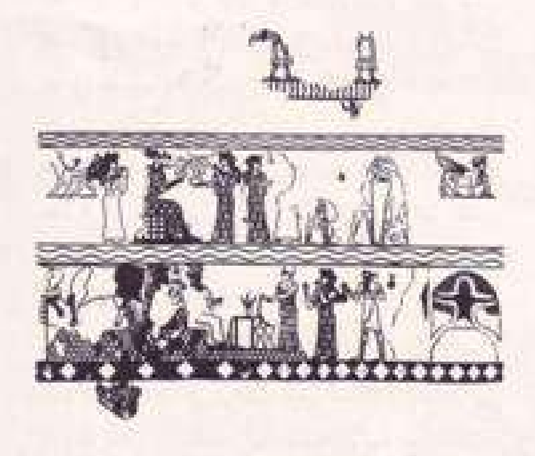
صحيح انه كانت لزمريليم ايضا مادة ذات صف مزدوج من شرائب لطرف مدور على رداءه ، كما سبق لنا ان شاهدنا ذلك قبلا ، غير انه لم يكن يلبس حزاما يبدو بانه كان الصفة المميزة للسامين الغربيين . ومن ناحية اخرى فان لرداء شمشي ادد الاول على مسلة ماردين حزام يشبه حزام الزعيم الملكي لموكب الثور المنذور في ماري ، وكذلك مثل بقية التفاصيل الاخرى للرداء : اي تزيين الطيات بشرائب مزدوجة على الفخذ ، وجعل نهايات الحزام اشبه بزهرة اللوتس . وكان شمشي ادد يضع شعارا مدورا في عنقه . وكذلك يفعل غيره رجال من طبقة الذين كانوا يقودون الثور المضحية به في رسم ماري .

وهكذا فمن طريق فحص التفاصيل المختلفة واعادة تقييمها ، اهتدينا الى ان نربط هذه المجموعة الثانية من الرسوم الجداريه من الساحة ١٠٦ في قصر ماري مع شمشي ادد الاول ملك اشور الخصم الكبير والاقدم نوعا ما لحمورابي ملك بابل وتيجة لذلك نستطيع ان نعزوها الى ابن السابق اي يسمح ـ ادد ٭ Jasmah Adad (= يسمح ادو Jasmah Addu) حاكم ماري .

والواقع اننا نستطيع بكل الاحتمالات ان نشخص الزعيم الملكي للمسيرة بانه هو يسمح ادد نفسه . ولكن اذا كان مثل هذا التشخيص صحيا فان يسمح ادد لابد وان قام بزخرفة الساحة ١٠٦ من جميع جوانبها بسلسلة من الرسوم الجدارية وعلى ارتفاع حوالي مترين (٣٧٠) . وبعد وقت متأخر نوعاما ، اي بعد ان قضي على يسمح ادد ، اثبت زمريليم شرعيته لاعتلاء عرش والده الذي تم بتقبله الرسم الجداري الذي يعرف بمشهد التعيين في مستوى الارضية على الجدار الجنوبي من الساحة ١٠٦ ذاتها .

الرسوم الجدارية في قاعة الاستقبال (الغرفة ١٣٢) في قصر ماري

عثر على مجموعة ثالثة من الرسوم الجدارية في غرفة من مبنى ساحة اخرى ، وهي ما عرفت باسم قاعة الاستقبال او الاجتماع التي يمكن الوصول اليها من الساحة ١٣١ بسلم شبه دائري مفتوح . فالجدار الغربي من هذه الغرفة الطويلة القائمة الزاوية كانت عليه في وقت من الاوقات رسوم جدارية واسعة . وقد اعيد تركيب هذه الرسوم من عدد لا يحصى من الكسر التي انتشلت من بين الانقاض على يد المنقب بارو وزملائه . وبعد عمل مضن استطاعوا تجميعها في مشهد وان لم يكن دقيقاً في الواقع الى الآن في كل تفاصيله . الا انه كان ذا شكل مقبول اذا ما اخذ بمجوعه (٣٧١) (الشكل ٤٩ ب) .



الشكل ٤٩ ب اعادة تصميم الرسم الجداري المكتشف في الغرفة ١٣٢ في قصر ماري

٭ يسمح ادد انهى حكمه لماري على يد زمريليم الذي اسس حكمة وطرا فيها .

فهذه الرسوم لم تكن ، مثل المجموعة السابقة ، قد رسمت على طبقة من الجبس وانما رسمت مباشرة على الملاط الطيني للجدار ذاته مثل مشهد التعبد في الساحة ١٠٦ . وكان نهج الالوان يتألف من الاسود والابيض والبني الأحمر المغري ، وهي الثالوث القديم للالوان من الفخار السومري حتى الرسم الجداري اما اللون الازرق واكثر منه بصفة خاصة اللون الاخضر ، فقد كانا مفقودين ولم يكن يوجد سوى اللون الاصفر حسب . واعادة التشكيل هذه قد أنشأت موضوعاً قسمت فيه المشاهد الى خمسة افاريز يقع احدها فوق الآخر (٣٧٢) ، وقد لا يكون من قبيل المصادفة العمياء ان يؤلف هذا الرسم الجداري بعد اعادة تجميعه بعناية من عدد لا يحصى من القطع وعلى غرار مسلتي اورنمو وكوديا اللتين سبق وصفهما ـ مشهداً يتألف من خمسة افاريز دون ان تكون هناك اية علاقة بين الفنانين باعمال الترميم واعادة التركيب . واكثر من ذلك كله ان الموضوع العام للرسم الجداري في الغرفة ١٣٢ ـ او بالنسبة للقسم الباقي منه ـ هو في جوهره مماثل للصور التي وجدت في المنطقة العليا المقوسة والافريز الثاني من مسلة اورنمو . وعلى غرار ذلك فان العديد من الاشكال الفردية والتفصيلات المادية في هذا الرسم الجداري يقودنا الى البحث عن عناصر مقارنة ومؤرخة تعود الى كوديا واورنمو ، بل تعود الظهري في الواقع الى العصر الاكدي .

وكما هو الامر في مسلة اورنمو تماماً ، يرى الملك في رسم الغرفة ١٣٢ في مراسيم نذور احتفالية امام الآلهة الرئيسة للبلاد ، تساعده آلهة وسيطة وكهنة خدامون . وبينما كانت المشاهد الفرعية تصور معارك ، او موكبا من حملة الجزية على نطاق اصغر وفي افاريز اضيق ، يرى الملك في الافريزين الثالث والرابع من القسم المركزي من الرسم مرتديا رداء مهدبا وقبعة ذات حافة عارضة ولحيته طويلة مستطيلة اشبه بلحية اور نمو (انظر اللوح ١٩٤) . وهو يصب ماء مقدسا من قدح ، شكله مشابه لقدح ننكرزيدا الخاص بكوديا ، في اناءين كبيرين ذوي قواعد قائمة . وهذه الاواني مشابهة لتلك الاواني التي كانت في عصر اور الثالث تضم القضبان عادة ، وتوضع امام الآلهة الجالسين . ففي هذا الرسم نراها ايضا امام اله رئيس جالس على العرش فوق قمة جبل ومن خلفه يقف حيوانه المميز عن صفاته وهو عبارة عن ثور كبير اسود اللون ذي لغد ثقيل . اما رداء الاله ففي حالة زرية لعدم المحافظة عليه . فهو يضع على رأسه تاجا منبسطا (له قرنان) تحت قرص مدور ويوجد فوق القرص هلال . وليس لهذا التاج سوى مثيل واحد هو الذي يرى على كسرة من مسلة اور نمو (٣٧٣) (الشكل ٥٠) .



الشكل ٥٠ جزء من مسلة اور - نمو بتاج مقرن .

وفي الافريز الذي يعلو افريز الاله الرئيسي مشهد يصور عبادة الهة ماري الرئيسة . الهة الحرب عشتار التي نستطيع ان نميزها عن طريق الهراوة والقوس على كتفيها . فهي ترتدي الملبس المهدب المعتاد في عصر سلالة اور الثالثة . وتشبه الالهة الوسيطة التي تمسك بالملك شبها وثيقا جدا في كل تفاصيل السحنة واسلوب الشعر وقلادة العنق والملبس ، للالهة الوسيطة التي نرى على زاوية من مسلة كوديا التي عثر عليها كروس في تلو (٣٧٤) (الشكل ٤٨) لدرجة ان الغرفة ١٣٢ في ماري لا يمكن ان تكون بعيدة جدا عن عصر كوديا : فموضوع الرسم وتاج الاله ذو الهلال ، وكذلك اواني سكب الماء المقدس ذات القواعد المتصبة العالية ، كل هذه تشير الى ذات النتيجة .

فالتاج المقرن ذو الهلال فوق القرص يمكن ان يعتبر اكديا قديما في اصله (٣٧٥) كما يمكن ان يعتبر في الواقع مقعد الالهة البسيط المزين بمربعات والذي يشبه الصندوق في الرسم المصور في الغرفة ١٣٢ من مدينة ماري . واذا كانت مادة الموضوع والتفصيلات الحقائقية تشير الى ان الرسم الجداري الكبير في قاعة الاستقبال يعود الى عصر الانبعاث السومري الاكدي - اي الى عصر الحكام تورا داكان ، وبوزور عشتار ، وايدي ايلوم في ماري ، فاننا عندئذ سنجد كذلك ان هذه التواريخ مؤيدة اذا ما قارنا تفاصيل الملابس في هذا الرسم مع تفاصيل ما يسمى بمشهد تنصيب زمريليم ، او على مجموعة من رسوم يسمح ادد . ففي الرسم الموجود في الغرفة ١٣٢ لا توجد طية ذات شرشبة واحدة او مزدوجة من الاطراف البيضوية ، ولا رداء ذو حزام ، ولا شعار مدور ذو سلسلة حول الرقبة وما هو اكثر اهمية انه ليس للالهة والالهات تيجان مقرنة تتصاعد في مظهر جانبي فوق وجه ذي مظهر جانبي ، كما هو موجود في مشهد التنصيب . فعلى النقيض من ذلك تتصاعد هذه تماما وكأنها تيجان مقرنة ترى وجها لوجه على منحوتات ناتئة لكوديا واور نمو . وعلى هذا لم يعد هناك ادنى شك باننا قد حصلنا من الرسم الجداري في قاعة الاستقبال على مثال من الرسم السومري الحديث ، والذي يساعدنا على سد الثغرة الواسعة التي كانت حتى الان قائمة قبلا في تطور هذه الصيغة من الفن بين عصور جمدة نصر وبابل القديمة .

وهذه النتيجة ذات اهمية اساسية لانها لا تشير حسب الى ان الرسم في العصر السومري الجديد قد تعقب ذات الطريق مثل بقية فروع الفن الاخرى - اي النحت الناتيء والنحت المجسم - ضمن مجرى الفن في العراق القديم ، وانما تمكننا من تحديد زمن كل الرسوم الجدارية التي اكتشفت في قصر ماري بالقرن الثامن عشر قبل الميلاد ، اي بالعصر البابلي القديم .

فعلى العكس يجبرنا هذا الاستنتاج على ان نفرق بعناية بين مختلف المراحل في الاسلوب الذي انتشر خلال عدة قرون ، واكثر من هذا فبمساعدة هذه الاساليب نستطيع ان نستنتج بان الرسوم الجدارية في الغرفة ١٣٢ واجزاء من القصر حول الساحة ١٣١ ، والتي لا يمكن ان تنفصل منطقياً عن غرفة الاستقبال ، كانت نتاج عصر الانبعاث السومري الجديد وليس من عصر زمريليم . واذا ما اخذنا كل شيء بنظر الاعتبار فان القصر في ماري يقدم لنا في الـواقع امكانية لتعقب تطور الرسم في بلاد ما النهرين القديمة خلال المراحل الثلاث التالية :

١ - عصر الانبعاث السومري الجديد .

٢ - عصر الكمانيين والاشوريين القدامى في عهد شمشي ادد ويسمح ادد .

٣ - عصر الكمانيين - البابليين القدامى في عهد زمريليم وحمورابي (٣٧٦) .

الفصل الثاني

الفن البابلي القديم

الفن القديم في بلاد بين النهرين
خلال عهد سلالة بابل الأولى الكنعانية

في الفصل السابق الذي تناول ابداعات الفن السومري الاكدي ، وحين اخذنا بنظر الاعتبار الرسوم الجدارية التي اكتشفت في قصر ماري ، كان علينا ان نميز بين تلك الرسوم التي تعود الى زمن كوديا وتلك التي تعود الى سلالة اورنمو . ولكي نكمل ذلك الفحص لن نتفحص ايضاً رسوماً متأخرة من عصر زمريليم ويسمع ادد بن شمسي ادد: اي مجموعتي الرسوم من العصر الذي يدعى بالعصر البابلي القديم ، والذي تعتبر بدايته منذ تأسيس السلالة البابلية على يد سومو ابوم . والذي اتسم باعظم ابداع سياسي حضاري متمثلاً في شخصية حمورابي الخلاقة .

وقد استطاع حمورابي ، في فترة قصيرة لكنها ذات نتائج بعيدة المدى ، ان ينشيء مملكة موحدة كانت القوة السياسية والعسكرية فيها ، في ايدي الكنعانيين الساميين الذين استطاعوا ببطء وخلال قرون ، ان يتغلغلوا في المنطقة السومرية الاكدية برمتها ، من حلب حتى لارسا ، ومن ساحل البحر الابيض المتوسط حتى جبال الحدود الايرانية .

والرسوم الجدارية في الساحة ١٠٦ من قصر ماري مثال جيد على قدرة الشعب الكنعاني في الانسجام بطريقته الخاصة مع التقاليد الفنية القديمة في العراق السومري الاكدي الأم . فعلى الرغم من رغبة الكنعانيين الكبيرة في تبني وابقاء الافكار والاشكال التي تعود الى عصر الابداعات السومري الاكدي ، فاننا لا نخفق في تمييز طابعهم من الأرث الحضاري الذي تبنوه . وكان هذا وحده هو الذي يمكننا - بكل وضوح ويمثل هذه الثقة - من تمييز الرسم الموجود في غرفة الاجتماع ١٣٢ من عن الرسوم التي على جدران الساحة ١٠٦ ، ونسبته الى التقاليد السومرية الاكدية من عصر سلالة اور الثالثة . صحيح ان رسم شعب زمريليم في صيغته التصويرية لفكرة الملكية في بلاد بين النهرين القديمة ، وعلاقتها بالعالم العلوي لمجموعة آلهة الدولة ، قد استعار الكثير من العناصر الموروثة ، الا انه شارك وطور فيما كان يعتبر ، دون ريب ، طريقة جديدة . فهذا الرسم وان لم يكن متفوقاً في توجيهه بالنسبة الى ذلك الرسم الموجود في الغرفة ١٣٢ ، الا انه مع ذلك يوسع من نطاق الالوان التي استعملت ، بل انه - مثل النحاتين في عهد حكم حمورابي - كان يستخدم آخر الاكتشافات في حقل فن المنظور .

بقي علينا الآن ان نقدر ما اذا يمكن ان نعزى اهمية الرسم الجداري في قصر ماري ، الى جيل خاص لم الى موهبة خاصة * او ما اذا كانت فروع الفن الاخرى ـ كالبناء والنحت والنحت النافئ ـ خلال هذا العصر البابلي القديم ، ولاسيما باشراف حمورابي نفسه في بابل ، قد استنبطت اسلوبها الخاص في التعبير عن افكارها الخاصة . علينا ان نبدأ بهذه المحاولة ، حتى وان كنا انفسنا ندرك بأن مصادر تاريخ الفن البابلي القديم ما تزال اكثر نقصاً من مصادر التاريخ الاكدي القديم . ومن المحزن ان عشرات السنين من التنقيبات الالمانية في المدينة العاصمة بابل ، لم تنتج سوى مادة ضئيلة من هذا العصر ، وذلك لأن مدينة حمورابي تقبع تحت مستوى سطح الماء ، لذا فان نتائج التنقيبات الامريكية والانكليزية والفرنسية والعراقية في المدن الاقليمية التي حكمها فيما مضى خصوم حمورابي الكبار ذات اهمية اكبر .

١ ـ العمارة

١ ـ ابنية العبادة :

ان السؤال الذي يهمنا اكثر من غيره ، حين نأخذ ابنية هذا العصر بنظر الاعتبار ، هو ما اذا كان هنالك شكل خاص لأبنية العبادة ، أي ما اذا كانت توجد انماط خاصة لمخططات المعبد الارضية في عهد الكشيين في بلاد بين النهرين ، أو ان المرء يستطيع على الاقل ان يميز بأنهم قد غيروا نمط المعبد السومري القديم بشكل حاسم؟ والحقيقة ان في مقدورنا ان نطرح هذا السؤال لكننا لا نستطيع الاجابة عنه بشكل مؤكد على اساس من البراهين المتوفرة لدينا في الوقت الحاضر .

كانت المعابد الكبيرة منها والصغيرة التي كشفت حتى الآن قليلة ومتباعدة ولم ينشر كل ما عثر عليه فيها بعد ، وبشكلها النهائي على يد اولئك الذين اكتشفوها ، الامر الذي يجعل من العسير علينا ان نكون رأياً نهائياً عنها . كذلك ينبغي لنا ان نفرق بين المنطقة الرئيسة للحضارة السومرية الاكدية ـ التي اصبحت فيما بعد هي المنطقة الرئيسة للحضارة البابلية الاشورية ـ وبين المنطقة الكشانية الحقيقية التي ينبغي للمرء ان يدخل ضمنها الالاخ (تل عطشانه) بآثارها المهمة من عهد يارمليم * Yarimlim المعاصر لحمورابي .

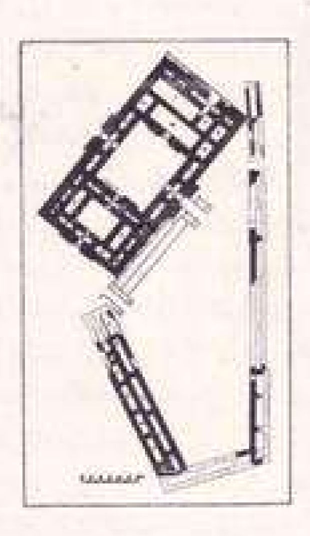
ليست لدينا سوى ابنية عبادة قليلة في منطقة بلاد بين النهرين الكلاسيكية القديمة . ويمكن اجمال خطوطها الرئيسة بسرعة . فتصميم المعبد الرئيس للاله الاشوري القومي ـ كما ظهر خلال عهد شمشي ادد الاول ، وهو نوعاً ما اقدم منافس لحمورابي وازمريليم ملك ماري ، لا يمكن ان يدرس الا بمساعدة أسس الجدران التي كشفت عنها تنقيبات الجمعية الالمانية الشرقية (١) (الشكل ٥١) . فمن هذه الاسس نستطيع ان نتوصل الى انه كان للاله اشور معبد في اعلى نقطة من المدينة ، وان أسسه كانت جداً محدودة في حجمها بالنظر الى الفراغ المتوفر بصفة طبيعية ، وان هذا المعبد كان يتألف من مبنى باحة مركزية وجملة من الساحات الامامية القائمة على

* يارمليم من ملوك سلالة يمخد في حلب ، نقل العاصمة الى الالاخ (تل عطشانة) التي حصنها وشيد قصره فيها .

مستويات مختلفة . ولسوء الحظ لم تتمكن من معرفة الشكل الاصلي للخلوة ذلك لأن الاسس التي بقيت لم تكن كافية بحد ذاتها . وعلى هـذا فلسنا نعرف ما اذا كانت الخلوة في معبد اشور جزءاً مما يدعى بنمط المحور المزور للمعبد ، او نوعاً من مبنى معبد سكني طويل . فبعد الف سنة غير سنحاريب خلوة معبد اشور الى معبد اشـوري حقيقي وذلك بضم خلوة طويلة الى مقدمة خلوة عريضة . ولسوف نكتشف فيما بعد اصل نمط هذا المعبد قبل نهاية العصر الاشوري الوسيط ، وليس فيه أي تأثير للكمانيين ، في الالف الثاني قبل الميلاد .

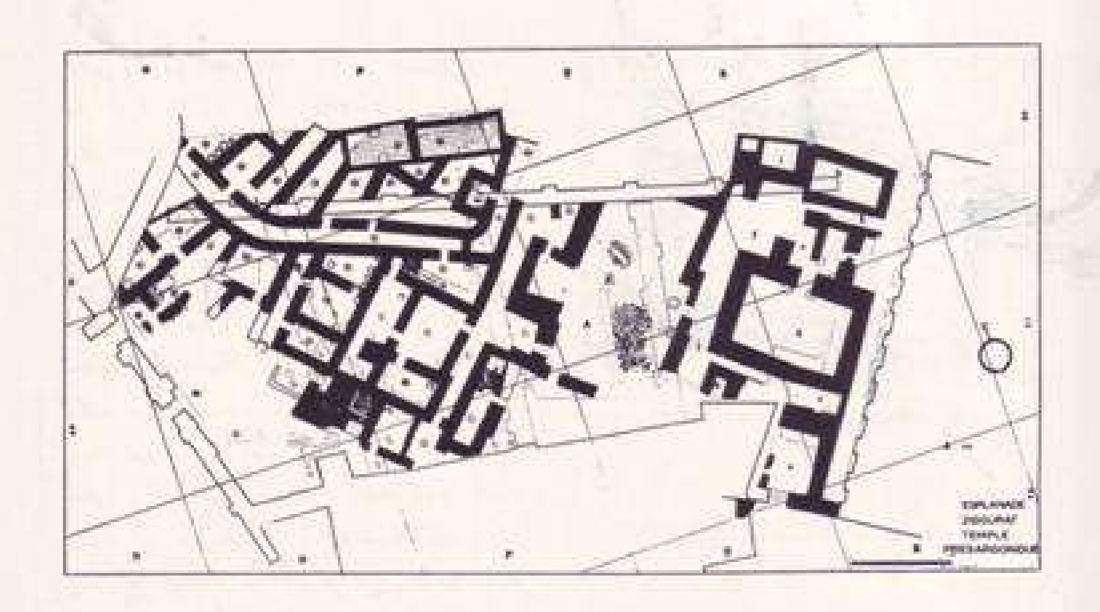
وما نزال لا نجد أي دليـل عن النمط الكنعاني للمعبد ذي الخلوة المستطيلة في معبد داگان في ماري (٢) (الشكل ٥٢) لأنه لا توجد اشارات صريحة عن معبد امكن تمييزه في بنيته . ولا يمكن ان يقارن مـع أي معبد آخر . وفضلاً عن ذلك فانا اصبحنا نشعر انفسنا في الأونة الاخيرة بانا لسنا قادرين على المضي في تأييـد آخر دليل عن وجود معبد ذي خلوة مستطيلة في العصر البابلي القديم والتي يبدو انها مستوحاة من خلوة جانبيـة في معبـد الالهة عشـتار ـ كيتيوم Kititum في نريبو Neribtu (اشـجالي Ishchali) * في وادي ديـالى ، شـيـده حاكم اشنونا القـوي . ابق ـ اددالثاني Epiq Adad وسيكون في المسـتطاع الوصول الى نتيجة ما حين يتم نشر تقرير نهائي عن هذا المعبد المهم. ذلك لأن مخططاته الارضية كما تبدو في النشرة الاولية، يناقض احدها الأخر جزئياً (٣) .

والمعبد في نريبو (الشكل ٥٣) وهو مخطط واسـع ذو طبيعـة معقدة ، وقـد خطط في شكل وحـدة ، هو افضل مثال باق عن مباني العبادة من عصر حمورابي ،



الشكل ٥١ مخطط ارضي لمعبد اشور لشمشي ادد الاول في اشور .

* اشجالي قنقيب فيه جامعة شيكاغو في موسمين ١٩٣٤ ـ ١٩٣٦ برئاسة هنري فرانكفورت . وآثاره من العصر البابلي القديم .



الشكل ٥٢ مخطط معبد داكن في ماري ـ

يكشف عن سمات عديدة في مخططــه العام التي تشبه سمات معبد عشتار الذي بناه شمشي ادد الاول في مدينة آشور . غير ان تنفيذ المخطط في نرتو لم يكن يعيقــه شكل الموقع المخصص للبناء المفروض كما هو الحال في اشــور . ذلك ان معبد عشتار ـ كيتوم ، مثــل معبد اشور ، له في نهايته الجنوبية الشرقية ساحة امامية كبيرة تقع في مستوى اوطأ ، ويمكن الوصول اليها عــبر بوابة كبيرة . ومن الساحــة تؤدي درجات الى معبد كيتوم الحقيقي ، الذي يحتل النهاية الغربية للمبنى كله ، وهنا يصل المرء الى ساحة امامية واسعة ، طالما كان مدخلها يؤلف مع الغرفة مقدمة الخلوة . وتقــع الخلوة الواسعة ذاتها على محور واحد ولذلك فهي تمثل بكل جلاء تطــور المعبد في عهد الأتباك السومري .

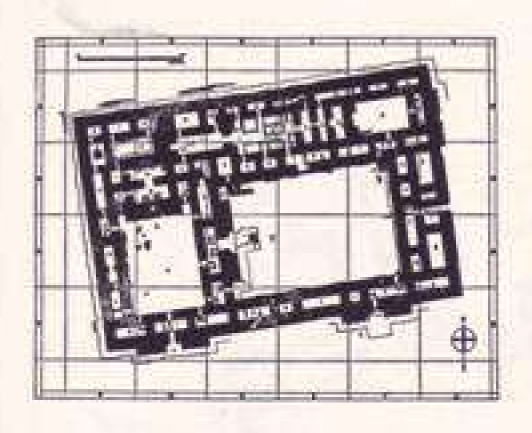
ومن المحتمل ان لا يكون المعمار في العصــر البابلي القديم هو الذي ادخــل بنفسه النظام بمعناه الكامل ، ذلك النظام الذي كان من خصائص اكــد والذي نعتبره قد انعكس في تنسيق طائفة من الباحات كل لها خلوتها المقدسة الخاصة بها ، وتقــع كلها ضمن منطقــة مستطيلة مسورة خططت ونفذت بشكل متناظر ، وذلك لأن مثــل هذا النظام سبق ان عبر عنه بكل وضوح في ابنية مملكة سومر وأكد خلال عصر سلالة اور الثالثة .

اما في شادوبوم Shaduppum (= تل حرمل) ٭ وهي المركز الاداري لمنطقة مملكة اشنونا والتي انشئت وتطورت خلال العصر البابلي القديم ، فان الروحية التي كانت تسود البناء في المعبد الحقيقي لاله المدينة ، قد اخذت تؤثر في كل اجزاء المستوطن وحتى في المخططات الارضية لكلا المعبدين ، المعبد الكبير والمعبد الصغير المزدوج (الشكل ٥٤) . فكلا المعبدين ما يزالان يحتفظان بخلوة واسعة ورثاها من عصر سلالة اور الثالثة . وكانت صيغة المعبد هذه ستظل باقية عدة قرون حتى عهد نبوخذ نصر الثاني ، كصيغة نموذجية للبناء الديني البابلي . فالخلوة في كلا المعبدين ما تزال تحتفظ بملحق اشبه بالغرفة التي تحفظ فيها الاشياء المقدسة ، وقد رتب نصفا المعبد في تناظر متداخل وتلك هي خاصية المخطط الارضي التي قد يكتشف فيها المرء نوعاً ما صفة تداخل الاشكال التي هي صفة ذلك العصر . اما ما دعي باسم غرفة الاجتماع لزرام سن في اشنونا فانها تحتل مكاناً لم يكن معروفاً قبلا في تاريخ البناء البابلي القديم .

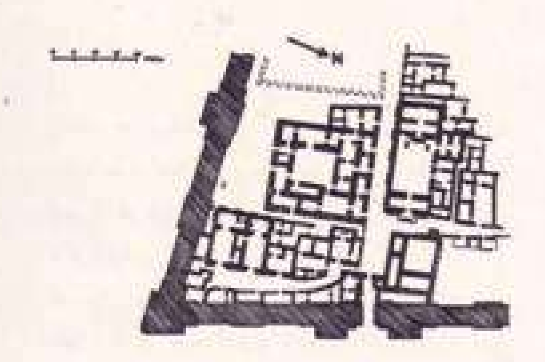
ذلك ان زرام سن ، مثل ملوك اشنونا المتأخرين ، قد أله نفسه ويحتمل انه كان لهذا السبب يحمل اسم واحد من الملوك الاكديين العظام .

ويخلق تفسير المخطط الارضي لهذا البناء بعض المصاعب ، فهو لايطابق أي طراز من طرز المباني الدينية المعروفة . ومع ذلك فان الجدران برشاقتها المنتظمة دليل صادق يؤكد صفتها الدينية ، أي ما عرف بالزخرف ذي الدخلات (٥) (الشكل ٥٥) لكن من غير الممكن ان يعتبر هذا البناء يمثل معبداً لعبادة زرام سن على غرار معبد شوسن في اشنونا (انظر ما سبق) .

ومن ناحية ثانية فان العنصر المعماري المحراب لم يكن في الواقع ضروريا في غرفة اجتماع كما اشار الى ذلك المنقبون . كما ان بناء زرام سن برمته ايضا

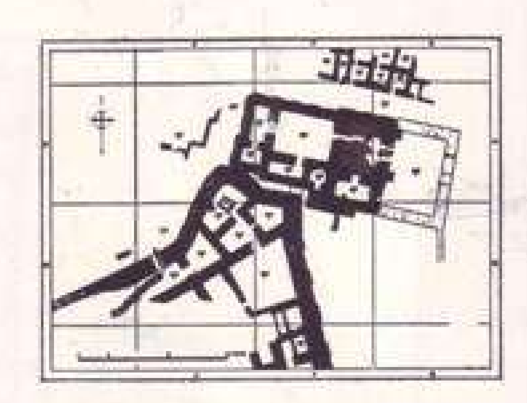


الشكل ٥٣ مخطط معبد عشتار كيتيتوم في اشجالي .



الشكل ٥٤ مخطط المعبد الكبير والمعبد الصغير المزدوج في تل حرمل .

٭ تل حرمل في محلة تل محمد داخل بغداد ، نقبت فيه مديرية الآثار العامة عدة سنين منذ عام ١٩٤٥ ، ووجدت فيه بالآلاف من الرقم على مواضيع مختلفة .



الشكل ٥٥ مخطط قاعة الاجتماعات في قصر زرام من ملوك اشنونا .

لم يكن ملائما كمعبد حقيقي لاله الارض (تشباك Tishpak) الذي خصص له في البناء معبل احتاي صغير عثر فيه ايضا على قطعة من مسلة كتب اسمه عليها . فهو ، بصفة رئيسة ، يتألف من مجرد غرفة واسعة مستطيلة يقع مدخلها وسطَ واحـد من الجوانب الواسعة . وامام ذلك تقع ساحة امامية مربعة الشكل غالبا ما يحيط بها جدار . والمباني الوحيدة التي تشبه هذا البناء هي المباني الدينية في سوريا وفلسطين ، اي في المنطقة الكنعانية الحقيقية (٦) واخيرا في اوغاريت ⁎ Ugarit والالاخ Alalakh ⁎⁎ (٧)

ترى هل لدينا هنا في منطقة ديالى تطور في فن العمارة يعزز من مفهوم خاص للملكية من العصر البابلي القديم ؟

٢ ـ بناء القصر .

لدينا معلومات ـ حتى وان كانت ذات طبيعة مؤقتة ـ عن مجموعة من ابنية القصور من العصر البابلي القديم في بلاد بين النهرين . واهم واحد منها هو قصر حمورابي في بابل الذي لم يعثر عليه بعد ، في حين ان القصور الاخرى ومنها قصـر شمشي ادد الاول في اشور وقصر نور ادد Nur - Adad في لارسا وسن كاشـد Singashid ⁎⁎⁎ في الوركاء وكذلك قصـرا ايباليل الاول ، وابق ـ ادد الثاني ⁎⁎⁎⁎ ، كل هذه لم ينقب الا في اجزاء منها ولم تنشر الا بطريقة وقتية ونتيجة لذلك فان مشكلة ما انجزته السلالات الكنعانية في هذا الميدان في العصر البابلي القديم يصعب حلها ايضا في الوقت الحاضر .

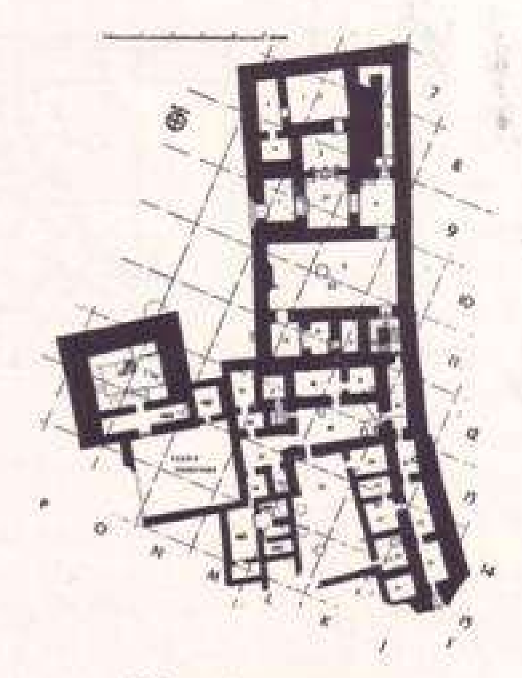
صحيح اننا نعرف قسما من قصر الملك يارمليم من الطبقة السابعة في الالاخ (٨) (الشكل ٥٦) . ونظرا لقربه من موطن الكنعانيين فلابد انه يعبر بدقّة عن مفهوم لقصر كنعاني اكثر مما تعبـر عنه الابنية في بلاد بين النهرين التي ورد ذكرها الآن . فكثير من السمات الخاصة بهذا البناء تكشف عن تأثير ايجي قوي ، من امثال التأكيد على الرواق والغرف المدعمة بالاعمدة والواح الحجـر المغطاة بالجبس المصبوغ بما يشبه الرسوم الجدارية . وحين سيتم نشـر التقرير النهائي كاملا اذ ذاك يصبح ممكنا ، بالنسبة الى قصر ملوك اشنونا ، ان نتعقب التغييرات التي حدثت في الاسلوب خلال مرحلة الانتقال من عصر سلالة

⁎ اوغاريت (راس الشمرة الآن) ، تقع بالقرب من شمال اللاذقية . وهي مدينة كنعانية . كانت لها تجارة واسعة مع مدن سوريا وجزر بحر ايجة . عثر فيها المنقب الفرنسي شيفر على آثار نفيسة من الالف الثاني قبل الميلاد . بينها كتابات بلغات وخطوط مختلفة على عدد من الالواح .

⁎⁎ الالاخ (تل عطشانة) في سهـل انطاكية . وقد نقب فيها ليونارد وولي . وكانت مركزا لدولتين حكمتا شمالي سوريا . احداهما اموريه معاصرة لحمورابي الملك البابلي . والثانية من عصر تل العمارنة الى حوالي القرن الرابع عشر ق م .

⁎⁎⁎ سن ـ كاشد ، من الاموريين اسس سلالة حاكمة في الوركاء في حوالي ١٨٦٠ ق.م . وشيد بالاضافة الى قصره معبدا للاله اوكال ـ بندا وسكنا لكبيرة الكاهنات .

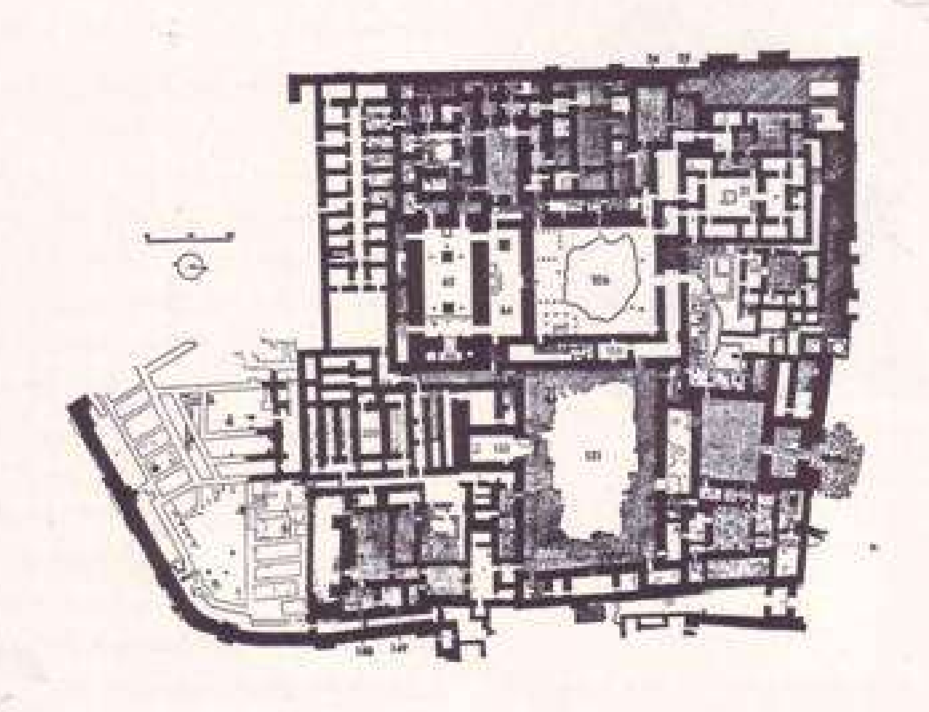
⁎⁎⁎⁎ ايباليل وابق ـ ادد من ملوك مدينة اشنونا الاموريين .



الشكل ٥٦ مخطط قصر ياريليم في تل عطشانة

اور الثالثة الى عصر ايق ـ ادد الثاني ، اي من العصور السومرية الى العصور البابلية القديمة . ومع ذلك يبقى هناك احتمال بان القصر الذي يعود الى عهود سلالة اور الثالثة كان له تأثير قوي ودائم .

من بين اعظم المشاريع البنائية في بلاد بين النهرين القديمة قصر ماري (٩) (الشكل ٥٧) الذي يمكن ان يزودنا بأحسن مصدر من المعلومات التي تخص بناء القصور في عهد حمورابي ، اذا كان هو قصر زمريليم حقا ـ كما يبدو هكذا ـ اي اذا كان قد تم تخطيطه برمته وشيد كوحدة على يد زمريليم ملك ماري المعاصر لحمورابي . ومن ثم فانه سيكون سجلا للمملكة الكشانية ، في بلاد بين النهرين القديمة . غير ان ملاحظاتنا عن فن العمارة السومري الجديد الذي اوجزناه في فصل سابق ، وكذلك عن الرسوم الجدارية في قصر ماري ، قد اوضحت ان اجزاء كبيرة من القصر لا بد وان كانت قد بنيت في عصر مملكة سومر واكد ، وان هذه الاجزاء في النتيجة لا يمكن ان تستخدم بمثابة دليل للحكم على الانجاز الكشاني الخاص به في ميدان فن العمارة . فالقسم الاكبر من الغرف حول الساحة المدورة ١٣١ مع قاعة الاجتماع بدرجاتها القائمة المقرة شبه المدورة ، لابد وان شيد قبل عدة قرون من عصر حمورابي . ذلك لان الرسوم الجدارية فيه تعود على وجه التقريب الى عصر اورنمو . وان هـذا ينطبق ايضا على المجموعة التي تضم الغرفة ١٤٨ في وسطها ، وعلى المسكن القائم فوق الاقواس المعقودة : ذلك لان اجزاء من التماثيل



الشكل ٥٧ مخطط أرضي لقصر ماري.

الصغيرة لايدي - ايلوم ولاسكال التي عثر عليها هناك ، تشير الى عصر سلالة اور الثالثة وان ما عرف باسم رأس المحارب ذي واقية الذقن (١٠) (لوح ٣٠٦) الذي اكتشف على الدرجات بين الغرفتين ١٤٨ ، ٢١٠ ليس له سوى نظيراً واحداً هو شخص في الرسم الجداري في قاعة الاجتماع التي تعود ذاتها في الاصل الى عصر سلالة اور الثالثة . فنحن نعتبر الرسوم الجدارية التي وجدت على جدران الساحة ٣٤ فيما سمي بالمقر الملكي ، يعود اصلها الى عهد الحاكم يسمع - ادد بن شمشي ادد الاول ملك اشور (انظر ما سبق وما سيأتي) ومن المحتمل ان يكون المقر الملكي برمته يعود الى هذا العصر وانه نتيجة لذلك يعتبر بابليا قديما . ومهما يكن الامر فان المخطط الارضي لهذا البيت الملكي يشبه تماما مخطط بيت نموذجي ذي ساحة وهو المألوف في بلاد بين النهرين القديم . وعلى هذا الاساس فهو ليس كنعانيا بصفة محددة . يضاف الى ذلك وجود التخطيط المعماري لمجموعة ثانية بأكبر ساحة في قصر ماري ، هي الساحة ١٠٦ (التي زينت من عهد يسمع - ادد وما بعده بسلسلة من الرسوم الجدارية تماما بنفس الاسلوب على جبس ابيض سميك والتي صور عليها فيما بعد نوعا ما رسم تنصيب زمريليم على جدارها الجنوبي) يشير الى طريقة بناء القصور في ارض الرافدين القديمة ، ويمتد على الاقل تقدير الى عهد سلالة سومر واكد . ولقد اعاد الوشوابليا بن اتوريا بناء قصر حكام اشنونا بطريقة اصبحت فيها منطقته المركزية مع غرفة العرش تبين ذات الترتيب من الغرف على غرار ما هو موجود في قصر ماري ، اي هي الساحة ١٠٦ ، فغرفة العرش رقم ٦٤ ، ومن ورائها اكبر غرفة في القصر كله وهي الغرفة ٦٥ (١١) . فهذا المفهوم لفن العمارة الذي كان يشمل الجزء الاهم والمثالي المركزي من قصر ماري ، يبدو بانه لم يكن مفهوما



اللوح ٣٠٦ رأس من الرخام لمثال محارب ، من قصر ماري . الارتفاع ٣٠ سم . متحف حلب .

كنعانيا بصورة محددة وانما انعكس ظله قبلا على يد ملكة سومر واكد . وعلى هذا فمن العسير ان نكون مخطئين ان نحن اعتبرنا قصر زمريليم بانه بناء شيد حسب الطريقة السومرية الاكدية وليس هو مثال لبناء كنعاني بصفة كلية . ونجد لهذه الفكرة تأكيدا عندما نقارنه مع القصر الذي بناه يارمليم حمو زمريليم ، والذي كان ملكا على حلب ، وقد شيد ابنه في الالاخ . فقد كان يارمليم واحدا من اقوى الملوك في الشرق الادنى خلال عهد حمورابي : وعلى نقيض الحضارة الكلاسيكية في بلاد بين النهرين التي كانت ، في هذه الفترة من عهد سلالة بابل الاولى ، تعمل

جاهدة على بلوغ ذروة جديدة من الانجاز ، فانه قد اظهر نفسه مستقلاً استقلالاً كاملاً في وضع المخططات الارضية لأبنيته وفي اجزائها الفردية . وكذلك في استعمال عناصر خاصة في الارتفاع بالبناء (كأحجار الربط والأعمدة وما شاكلها) . ومع ان مدينة ماري التي تماطلت خلال قرون في المنطقة الوسطى من نهر الفرات وكانت جد بعيدة عن المصدر القومي للمملكة الكشائية ، فانها لم تكن قادرة على التخلص من تأثير مركز الحضارة السومرية الاكدية المعمرة . ومع ذلك فانها لم تمكن للمرة الثانية قرية بشكل واف من ذلك المركز بحيث تتولى الزعامة الفكرية التي استطاعت بابل ان تتبوأها في عهد حمورابي الكشائي .

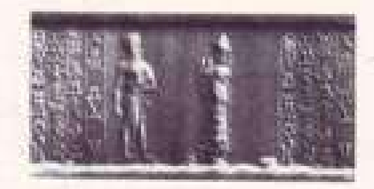
ب النحت والرسم

١ ـ فن النقش على الاختام

الى ما قبل سنين قليلة كان الفن الزخرفي الدقيق للنقاشين على الحجر ، والفن الشعبي لدمى الطين الناتئة ، هما المصدران الوحيدان المتوفران لدينا ، بصورة مباشرة ، حين نحاول ان نتصور مادة الموضوع واسلوب الفنون المطبقة (الرسم والنحت المجسم والناتىء) التي من الممكن افتراض وجودها في العصر البابلي القديم . فالعديد من الاختام الاسطوانية وطبعاتها على الرقم الطينية ، والتي يمكن في كثير من الحالات ان يحدد تاريخها بشكل مضبوط ، قد يسرت تعقب التطور العضوي لفن الشرق الادنى خلال عصر سلالة بابل الاولى (١٢) من عصر ازدهارها ، وخلال تماطلها ، حتى سقوطها واضمحلالها النهائي . واذا كانت الاهمية العظمى لسيادة حمورابي لم تنعكس بوضوح على الاختام الاسطوانية التي كانت معروفة قبل سنوات قلائل خلت ، فان هذا المصدر قد تغير كثيراً وذلك بالاكتشافات الجديدة لمهنة الاختام في ماري (١٣) .

واذا ما حاولنا ان نقيم الاهمية الفنية لفن الاختام في العهد البابلي القديم عن طريق دراسة التصنيف بالتسلسل الزمني (١٤) فاننا سنصل في الحال الى ذات النتيجة التي قد نستطيع الحصول عليها من قراءة الاجزاء ذات الصلة بالموضوع من التقارير عن طبعات الاختام على الرقم الطينية المؤرخة التي تعود الى ذلك العصر : ذلك لأن الختم الاسطواني للعهد البابلي القديم يقدم انطباعاً مباشراً بانه متحدر من فرع منحط من فروع الفن ، حيث تطغى فيه الكمية على الكيفية طغياناً عظيماً . فمن هذه الاختام الكثيرة الى حد ما والتي تحمل اسم امير ، يندر ان تشير الى اي شيء من شأنه ان يقترب من تفوق اسلوب ما ، او اي شيء يمكن ان يقارن بافضل نحت على الاختام من عصر آخر . وحتى مادة الموضوع المنقوش كانت في العصر البابلي القديم تختلف بشكل ملحوظ عن مادة موضوع عهد الابداعات السومري الاكدي السابق . ولو ان غنى التصاميم الختمية يؤثر في المناظر الرئيسة اقل مما يفعله في المناظر الثانوية والاشكال التي استعملت لملء الفراغ . فقد استمر صانعو الاختام في العصر البابلي القديم على استخدام الموضوعين الرئيسين لعصر الابداعات ، أي مناظر التقديم والعبادة سوية مع صورة الفاتح لنرام سن . وبالرغم من وجود الآلهة التي كانت تعبد ، فان الابطال والملوك المنتصرين كانوا دوما جددا ولو ان دورة كاملة لرموز سحرية تقوم على اساس العالم الديني للكشائيين ، قد استخدمت لملء السطح المصور (اللوح ؛ ٨) .













اللوح ز ص ١٠ الأختام الأسطوانية من العصرين السومري الحديث والبابلي القديم.

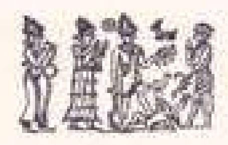
ان أي امرىء يبحث عن تفهم اعمق لفن النقش على الاختام في العصر البابلي القديم ، عليه ان يحاول تفهم اعظم المناظر اهمية ، وكذلك اقساماً من العناصر المكونة للمناظر التي لم تسجل قبلاً ، والانواع الجديدة من الآلهة والمخلوقات المركبة من امثال ابي الهول والتنين الأسد ، والآله فوق ظهر ثور ، والآله الملك في صفة محارب والبقرة المرضعة . فجميعها ربما كانت كشانية في اصلها ، ولابد من تعقب تطورها . واول شيء ضروري هو الصورة التفصيلية لأنواع الآلهة التي هي في المقدمة في النقش على الاختام خلال عصر سلالة بابل الاولى ، من امثال ما يسمى باسم اموررو Amurru الذي يحمل هراوة (١٥) (لوح ز ٦) . والآله الملك في صفة محارب ، ومعشار العارية ، ومعشار المحاربة بصولجان ذي اسد مزدوج ، والآله الذي يحمل قنديلاً والآله الذي على ظهر ثور والرجل الصغير ذي الركبتين المثنيتين وكذلك الكثير من الرموز السحرية من امثال الذباب والاقنعة والموازين والمشط واخرى كثيرة غيرها ، والتي لم يفهم القسم الاعظم منها.

كانت مناظر التقديم الكلاسيكية من عصر الابحاث التي تظهر احد العابدين وهو يقاد من قبل اله شفيع الى حضرة اله سلم يجلس على العرش ، تبدو جد مبسطة خلال العصر البابلي القديم ، عندما تحول الآله الجالس على العرش الى اله واقف . ومن ثم جرى حذف في النهاية : فكل ما بقي الآن هو الالهة الوسيطة في رداء مفصل طويل ، والكتابة المكونة من سطرين أو ثلاثة اسطر ، كالك الختم (١٦) (لوح ز ٧) .

على ان التقسيم الثانوي للنقش على الاختام يمثل استثناءاً في الصيغة الرفيعة للاسلوب فيه . فهو يستخدم مناظر من الافاريز المصورة السومرية الاكدية القديمة التي بقيت قائمة حتى في عصر سلالة اور الثالثة ، أي البطل ذو العقد الست من الشعر وهو يحارب اسداً ، والبطل العاري الذي اثنى احدى ركبتيه وتغلب على ثور (١٧) (اللوح ز ٩-١٠) . فالنقش الدقيق على القطعة VR ، ٤٦٧ ذو رقة لا تضاهى سيما وانه محفور على سطح صلب لحجر حديدي . ذلك ان الشكل الذي له اصل اكدي بكل وضوح هو البطل العاري ذو العقد من الشعر الذي يضغط بركبته على ظهر اسد ، وكذلك الاسد التنين المجنح الذي له سيقان وذيل طائر صيد . ومن ناحية اخرى فان وضعية اقعاء الثور الجاثم على رجليه الخلفيتين والذي هاجمه اسد من الخلف ، تبدو غريبة . فهذه الصورة تظهر في ختم اسطواني من العهد العيلامي القديم يعود الى اوائل عصر التاريخ ، لكنه لا يوجد ارتباط واضح بين تلك الصورة والفن البابلي القديم . ففي عصر سلالة بابل الاولى حسب ، نستطيع ان نجد مثل هذه الصنعة الحسنة في النقش على الحجر في غربي سوريا . وهذا يدع المرء يتعجب عما اذا كانت هذه المجموعة الثانوية ذات الاسلوب المختلف من فن الاختام في العصر البابلي القديم ، لا تعبر في الواقع وبصورة خاصة عن احساس كشاني للصورة بالشكل ، ولو ان التأثير الكشاني على الفن البابلي القديم بصفة عامة تبدو علبه في الغالب طبيعة موضوعية . فالدمج بين الموضوعات والاساليب الكشانية المثالية والسومرية الاكدية لم يكن قد حدث بشكل موحد في كل مكان او بطريقة مماثلة في مختلف مناطق الحضارة البابلية القديمة ، اي في لارسا وايسن وبابل او اشور ، وفي وادي ديالى ، وفي ماري او الالاخ . وربما كانت التقاليد في المراكز المختلفة لبلاد بين النهرين متنوعة جدا وغير متساوية ايضا في قوتها بالنسبة لفن كشاني امبراطوري لكي يفرض من مستوى عال . ذلك لان مملكة حمورابي كانت قصيرة العمر جدا وان امكانات التنقيب عن عاصمة المملكة غير ملائمة لنا ايضا ، كيما نستطيع ان نكون فكرة واضحة عن فن الاختام في عهد الملك العظيم نفسه ، وبصفة خاصة الاختام

وطبعاتها التي وصلت الينا حتى الان . والاختام الاصلية التي تحمل كتابات باسم حمورابي لا تعطينا شيئا يفوق مستوى الفن البابلي القديم . وفضلا عن ذلك فلا يوجد ختم يعود الى ملوك آشور العظام من امثال شمشي ادد الاول او منطقة ريم سن * Rim Sin يبين اية صفة استثنائية . كذلك لا تدلل باية طريقة طبعات الاختام على نصوص الرقم الطينية في متحف اللوفر ، والتي تعود في الاصل الى عصر حمورابي ، على عظمة هؤلاء الحكام .

ومع ذلك فان مفهومنا لتطور فن النقش على الاختام في العصر البابلي القديم سيكون متباينا نوعا ما اذا ما عدنا الى الاختام الاسطوانية والطبعات التي اكتشفت حديثا في ماري ، والتي تعود الى زمريليم والى زوجته شبتو Shiptu وجملة من موظفيه الكبار . فهذه الاختام والطبعات تزودنا بصورة جديدة عن محتوى واسلوب النقش على الاختام في العصر البابلي القديم . والواقع انها تبين لنا الفرق بين النقش الكنعاني على الاختام بطريقة بلاد بين النهرين القديمة ، مثلما اتقنه مكيشوم ناظر القصر (١٨) (لوح ن ٣) على ختمه الذي كان يحمل صورة زمريليم المنتصر وهو يدوس بقدميه اعداءه بمساعدة الالهة عشتار المجنحة وربما كان جناحاها هما العنصر الغريب الوحيد في هذه الصورة والتي تنحدر صورتها باستثناء ذلك من وضعية اكدية قديمة . ومن ناحية اخرى تتصاعد المظاهر الكنعانية السومرية بوضوح اكثر في ختم يعود الى موظف اخر من موظفي زمريليم هو انا سين تاكلاكو Ana Sin Taklaku (١٩) (لوح ن ٤) . وبقدر ما يتعلق الامر بمادة الموضوع فان على المرء ان يلاحظ هنا بدعة غير اعتيادية بصورة الهة وسيطة ثانية وفي صورة شخصية عارية جرتيا لامرأة راقصة تحمل دفا على مرفقها الايسر ، وكذلك الرداء السوري



اللوح ن ٤ ختم اسطواني من العهد البابلي القديم .

المستعرض للاله المقاتل ، واللباس الغريب المبطن الملفوف بميلان حول متعبد بقدم وعلا بصفة نذر . فصنعة النقش على الختم هنا مدهشة . ذلك ان هذه الاختام من عالم زمريليم ملك ماري تبين ان النقاش الكنعاني في بلاد بين النهرين قد تعلم آنذاك كيف يمزج الصيغ التقليدية بطريقة جديدة وان يجددها ويعيد حيويتها بعناصر ذات اصل كنعاني سوري غربي . وفي الوقت ذاته يظهر بان تطور فن النقش على الاختام قد بلغ خلال العصر البابلي القديم ذروته العليا في عهد حمورابي او معاونيه المباشرين . وربما استطعنا عن طريق تنقيبات مقبلة ان نفلح في اكتشاف اختام تعود الى حمورابي نفسه ، ستكون لها ذات الجودة الفنية العالية التي تتصف بها اختام مكيشوم وانا سين تاكلاكو التي وجدت في ماري .

* ريم سن من الملوك الاشداء اتسع ملكه كثيرا . وتمكن من احتلال مدينة لارسا وتوسيع نفوذها بالقضاء على سلالة ايسن المناوئة لها . غير ان حمورابي ملك بابل ظل يتربص لريم سن طوال ثلاثين عاما الى ان انتصر عليه في سبيل توحيد البلاد .

٢. الرسوم الجدارية

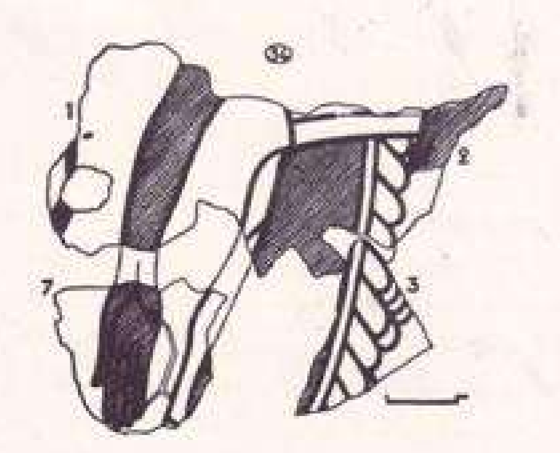
وكما اسلفنا في اوائل هذا الكتاب ، اي في الفصل الخامس بفترة الابعاث السومري الاكدي ، ان توزيع الرسوم الجدارية في الغرفة ١٣٢ من قصر ماري ، يعصر سلالة اور الثالثة ، لذلك فان هذا القسم من رسوم القصر سوف يحذف من دراستنا للفن البابلي القديم . فالرسوم الباقية في هذا البناء العظيم تكفي من ناحية العدد والاهمية لأن تعطينا فكرة ليس عن حالة الرسم في عهد حكم زمريليم ، اي خلال عصر حمورابي ذاته حسب ، بل وفي مرحلة متقدمة نوعا ما يجب ان تنسب الى شمشي ادد الاول والى ولده يسمع ادد (= يسمح ادو) (انظر ما سبق) (الشكل ٥٨ ، ٥٩) . فهـذا الرسم الجداري - وهو اقدم رسم من العصر البابلي القديم معروف لدينا - قد يحتوي ايضا على عنصر اشوري قديم وان كان المعترف به انه في حالة تالفة ، لانه وضع في الاصل عاليا على الجدران . لكن صنعه - ولا سيما تكوين الطبقة البيضاء من الجص التي تلقت الالوان ، كانت افضل من الطريقة المستعملة في وقت سابق او لاحق ، وان ما هو اكثر اهمية ، على اكثر احتمال ، وعلى الرغم من تشقق الرسوم ، هو ان نحصل على فكرة عن الدور الموضوعي لهذا النوع من الرسم الذي يبين ان الفنان حتى في ذلك الوقت كان يفهم كيف يوزع موضوعا كبيرا واحدا على اربعة جدران لساحة كبيرة او جملة غرف ، ومع ذلك يجعله مستطيلا (٢٠) .

من احسن القطع المعروفة من عهد يسمع ادد قطعتان ، ربما كانتا في الاصل جزءا من مشهـد واحد يبين موكبا كبيرا مع ثيران منذورة يقودها الملك نفسه بصفة كاهن (انظر ما سبق) . فهما افضل الامثلة على موضوع ديني خالص (اللوحان ٢٠٢ ، ٢٠٣) . ذلك ان انه لا يحتمل ان يكون يسمع ادد لم يستعمل هذا الموضوع الا على جدران الساحة ١٠٦ ، لان قطعة من غـرفة السكن ٢٢٤ الى ٢١ (الشكل ٥٨) والتي هي جزء من المكان الفعلي للملك ، تعود لشخص يرتدي ذات الرداء الذي يرتديه القائد العظيم وبذات الحركة المتوثبة ونفس حركة اليد .

وبالاضافة الى هذه الصور الدينية ادخل قادة يسمع ادد موضوعات اخرى . فعلى غرار المشاهد الدينية كانت هناك رسوم لاساطير . وخير مثال بارز على ذلك ، يتمثل في قطعة اخرى عليها ترميم واسع ولكنه صحيح ، ذات منظر يضم تيسين على جانبي شجرة في قمة جبل (٢٢) (الشكل ٥٩) .

ولم يستعمل رسامو هذا العصر الموضوعات الدينية او الاسطورية حسب ، بل ارادوا ان يمجدوا مفهوم الملكية ، فهناك قطعة التقطت عند قاعدة الجدار الغربي من الساحة ١٠٦ (٢٣) (الشكل ٦٠) - بدلا من قرب الجـدار الجنوبي مثل الاخرى - يبدو انها كانت تحتوي صورة لملك او لضابط من رتبة عالية في رداء ينتهي بحاشية مزدوجة ذات زخرفة شبه مدورة ، وسيف قصير مشكوك في حزامه ، وان نصل السيف ومقبضه ذا الرأس الكروي يخرجان من غمده تماما . وقد زينت نهاية الحزام بزهرة بخيت سائلة . اما صورة الملك المسلح فانها من المؤكد كانت جزءا من مشهد عسكري . وعلى هذا الاساس فان الرسم في عهد يسمع ادد لا بـد وان كان يتضمن مشاهد من حياة رئيس اركان الجيش .

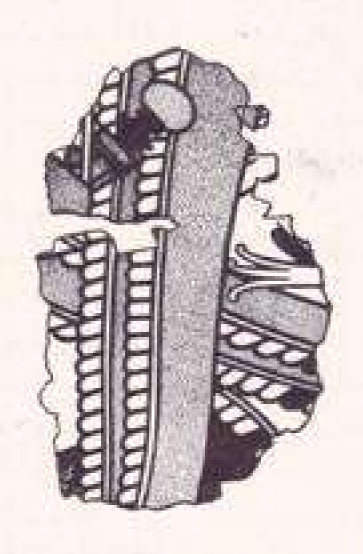
واذا ما نظر المرء الى الرسم الموجود على الجـدران الاربعة للساحة ١٠٦ واخذ عنواها التصويري وترابطه الذاتي بنظـر الاعتبار ، فانه لا بد وان يتذكر بصفة لا ارادية الزخرف القائم على الجدران الاربعة لبعض ساحات القصور



الشكل ٥٨ قطعة من رسم جداري (قائد عسكري) من غرفة ٣٩ في قصر ماري.



الشكل ٥٩ قطعة من رسم جداري فيها تيسان ، من الباحة ١٠٦ في قصر ماري.



الشكل ١٠ قطعة من رسم جداري عليها رداء وسيف قصير، من الباحة ١٠٦ في قصر ماري.

الاشورية المتأخرة (انظر ما سيرد) ترى هل ان جذور رسوم المنحوتات الجداريه الاشورية الثالثة تعود القهقرى الى عهد شمشي ادد الاول ؟

يندر ان نجد شيئا جديدا يمكن ان نقوله عن المشهد المسمى بستارة المذبح في الغرفة ٤٦ من المسكن الملكي (٢٤). ومهما يكن الامر فان هـذا الرسم يمكن ان يعزى ـ على اكثر احتمال ـ الى يسمح ادد وذلك بسبب المكان الذي عثر عليه في القصر.

فهل هو في الواقع عبارة عن اطار خشبي مد فوقه نوع من الطنافس ؟ فاذا كان الامر كذلك فان له اهمية خاصة.

لانه سيكون اول برهان على وجود اي نوع من الواح رسوم في الشرق القديم يكون معارضا للرسوم الجدارية الاعتيادية. وكذلك فان تقسيم السطح المصور الى أجزاء اصغر ستكون له اهميته، وذلك بسبب مشابهته لمعالجة السطح المصور في المشهد الرئيس في الرسم الجداري الذي يرقى تاريخه الى عصر زمريليم في قصر ماري، اي ما سمي بتنصيب ذلك الملك.

وحيث اننا، لسوء الحظ، لا نملك سوى هذا الرسم الجداري الوحيد في قصر ماري من عهد زمريليم نفسه، فاننا لا نستطيع ان نصل الى نتيجة نهائية عن المهارة في تقنية فن الرسم، وعن سلسلة مادة الموضوع، وتركيب الصورة خلال هذه المرحلة الخاصة من الرسم في العهد البابلي القديم ولو انه سبق لنا ان لاحظنا الفروق في طبقة الجص، وفي تدرج اللون، وفي طريقة رسم تاج الآلهة في منظر جانبي، كما هو بين الرسم الجداري في عهد يسمح ادد والرسم الجداري في عهد زمريليم. وقد استفدنا من هذه الفروق لتكوين سياق تاريخي لمجموعات الرسوم في ماري.

وفي الوقت الذي استخدمت فيه افاريز يسمح ادد القائمة بمواضيعها المتنوعة ـ التي تضم اساطير (شجرة، معزتان، جبل) واحتفالات دينية (موكب ثور منذور) وتمجيد الملك (رجل يحمل سيفاً ويرتدي رداء ازرق اللون ومشهد معركة) ـ الصف الطويل بمثابة العنصر الاساسي في فنها القصصي، فان ستارة الذبح في الغرفة ٣٤ ومشهد التنصيب يبدو فيهما انه قد يستعمل سطحا مصورا محددا ومؤطراً قسم الى اجزاء صغيرة كأساس لتركيب موضوعيهما. فحين تكون الحواشي، كما هو الامر في مشهد التنصيب، محددة بزخارف تشبه الشرائط، وهي تقليد لحاشية البساط على اكثر احتمال (٢٥)، فان الرسم اصبح بديلا مصورا للبساط المنسوج المصور. ومن الممكن ان الرسم المعروف بستارة الذبح الذي يعود الى عهد يسمح ادد ويمثل هو الآخر بساطا جداريا، كان يمتد في وقت ما على اطار خشبي، قد استعمل بمثابة زخرف جداري. والفارق بين مرحلتي الرسم الجداري في العهد البابلي القديم، اي تلك التي تعود الى يسمح ادد والتي تعود الى عصر زمريليم، قد اعتمد بصفة اكثر على توسيع نطاق اللون وتهذيب صفة المشهد، بدلا من مادة الموضوع او التركيب. بهذه الطريقة كان فنانو زمريليم يرسمون بشكل اقرب الى نقاش الرسوم الناتجة في عهد حمورابي ملك بابل، من سابقيهم في ماري، اي رسامي ابن شمشي ادد الاول ملك اشور.

١٣ النحت الناتئ

وحتى لو اردنا، مثل كوتسه « A. Goetze » ان نؤرخ مجددا المنحوتة الناتئة التي وجدت في ماردين (انظر ما سبق اللوحان ٢٠٤، ٢٠٥) والتي سبق لنا ان بحثناها

* كوتسه من الاساتذة البارزين في بحوثهم الكثيرة في الكتابات المختلفة من الاناضول والكتابات المسمارية من العراق. ومن دراساته قانون اشنونا المكتشف في تل حرمل.

واستعملناها في تحديد تاريخ مجموعة من الرسوم الجدارية في قصر ماري ، وفيما لو اردنا ان نعزوها الى دادوشا Dadusha ملك اشنونا بدلا من شمشي ادد الاول ملك اشور ، فاننا لم نصل بكثير الى ما قبل السنوات الاولى من حكم حمورابي بالنسبة لهذه المنحوتة الثالثة ، التي اعطيها القدم تحت ثانيء يامر به امير كنعاني في بلاد بين النهرين . والمهم ـ بقدر ما يساعدنا على ادراك ذلك ـ هو ان تاريخ النحت الناتيء في العهد البابلي القديم لم يكن حتى بداية حكم حمورابي . فقد بلغ اكثر من المشاركة بوقائع وتفصيلات مادية قليلة مشتقة في الدرجة الاولى من التقاليد القومية الكنعانيين . كذلك فان صنع صورة المنتصر التي تعتمد على اساس اكدي والتي تبين المنتصر وهو يطأ بقدمه بدن عدوه الساقط ، وكذلك مشهد الاسرى المقيدين في جانب المؤخرة من اللوح ذي النحت الناتيء ، كل هذا يبدو جامدا واقليميا (٣٦) . ذلك ان التقدم السريع للنحت الناتيء في العهد البابلي القديم يبدو اكثر وضوحا اذا ما قارنا هذا بالامثلة القليلة التي يمكن ان تنسب الى عصر حمورابي نفسه .

هنالك قطعة من مسلة في المتحف العراقي عثر عليها فوق سطح الارض في الشمال (٣٧) (لوح ٢٠٧) . قد يكون من الصعب تحديد تاريخ صحيح لها بالنسبة للمكان الذي وجدت فيه ، لكن الطبقات العليا في ذلك المكان لا يمكن ان تكون بعيدة جدا في تاريخها عن عهد حمورابي (٣٨) . فالمشهد يمثل متعبدا يقف وهو يرتدي ثوبا طويلا امام الاله شمش الذي يرتدي رداء مفتوحا طولا وقدمه اليمنى ممتدة الى امام ، ولا بد انه كان يمسك بشيء ما في كل من يديه . ففي تقنية صنعه ولا سيما في التباين المقصود على اكثر احتمال بين نحت الساق اليمنى العارية بطراوة ، والرداء المبسط تماما فوق الجزء الايسر السفلي من جسم الاله تكون المشهد اكثر حيوية ومهارة مما هو عليه في



اللوح ٢٠٧ جزء من مسلة من حجر كلسي من الشمال .
الارتفاع ١٢ سم . المتحف العراقي ببغداد .

المنحوتة الثالثة التي وجدت في ماردين . فالنحت الناتيء حددا بشكل ملحوظ لهذا الاثر يشير الى عهد حمورابي نفسه كما سنرى ذلك الان .

انها لمعجزة تقريبا ان استطاعت الصدفة ان تحفظ ، على كل حال ، اثنين من النتاجات الفنية من كل مجاميع النحت الناتيء التي عملت بالتأكيد ابان حكم حمورابي . والواقع ان واحدا منهما له اهمية حقيقية في تاريخ الفن في العهد البابلي القديم ، كما انه نتاج له اهمية اساسية بالنسبة لكل تاريخ الحضارة في بلاد بين النهرين القديمة . لهذا النتاج الفني هو المسلة المصنوعة من حجر الديورايت

المدون عليها القانون الشهير للحاكم . ظل كما تملك التحت الثاني الآخر بصورة كاملة ، اي جزء المسلة التي يمتلكها المتحف البريطاني لعشرات من السنين وحده (٢٩) (لوح ٢٠٨) . لكن اسم حمورابي يندر ان يستحق اية اشارة في تاريخ الفن . وتشتمل هذه المسلة على كتابة سومرية في عدة سطور طويلة ، ومرتبة في قسمين احدهما فوق الآخر ، تنبئنا بان احد الموظفين ، وهو اتوراشدو Itursasdu قد وهب هذه المسلة الى احدى الآلهات من اجل حياة حمورابي (٣٠) . والى جانب هـــذه الكتابة يقف شخص الملك في وضعية جانبية وهو يتطلع الى ناحية اليمين ويرفع يـــده اليمنى متعبدا . وقد تلف سطح النحت الثاني تلفا شديدا اذ لا تميز منه سوى اجزاء من الوجه والقسم الاعلى من الجسم . فمن وجه الملك نستطيع ان نميز آثارا خفيفة لانف كبير صنع بشكل دقيق لكنه نتيء . وقد قسمت اللحية بوضوح الى جزئين ، قسم على الذقن وقسم على الصدر . وهذا الاخير يتألف من خطوط عمودية ، متموجة بشكل غير منتظم ، وهي تتدلى قليلا الى اسفل . اما القبعة فان حاشيتها اصغر من حاشية قبعة كوديا أو اورنمو ، وهي تدع نصف شعر رقبته واذنه حرا . ورداء صدره مثبت باتقان بشكل مائل وذي حاشية مشرشبة ، تمتد من الابط الايمن حتى الكتف اليسرى ، وهذا ما يترك الذراع الايمن النحيف برمته مكشوفا . وكان الحاكم يضع قلادة مزدوجة مصنوعة من لآلئ صغيرة وكبيرة في عنقه ، ويلبس في رسغه الايمن طوقا من لفتين سميكتين . ولم يعد مستطاعا ان نرى ما اذا كانت مادة ردائه قد رفعت عن الجانب اليمين الاوطأ والقي بها على مقدمة الذراع الايمن . وحتى عندما يأخذ المرء حالة التلف الشديد بنظر الاعتبار ، فان هذا النحت النافر لا يبين اية مهارة خاصـــة في نحته ، بالنسبة الى رجل له قيمته مثل حمورابي .

ويختلف الامر بالنسبة الى النحت النافر الذي يملأ



اللوح ٢٠٨ جزء من مسلة من حجر كلسي عليها صورة حمورابي ملك بابل . الارتفاع ١٥,٢ سم . المتحف البريطاني لندن

نصف دائرة في قمة مسلة الشريعة فقد اليمت هذه المسلة اصـــلا في سبار مدينة الاله الشمس ، ومن ثم نقلها من هناك خلال الالف الثاني قبل الميلاد احد ملوك عيـــلام وهـــو شتروك ناخنتي كغنيمة الى عاصمته سوسة ، حيث اكتشفت هناك في اوائل هذا القرن اثناء التنقيبات الفرنسية (٣١) (لوح ٢٠٩) .



اللوح ٢٠٩ القسم العلوي لمسلة من حجر الديورايت منقوشة عليها شريعة حمورابي ، من سوسة . ارتفاع القسم المصور ٦٥ سم متحف اللوفر باريس .

وليست لموضوع المادة فيها اهمية خاصة . فهذه الصورة التي تمثل اعظم الحكام الكيشيين امام اله النور والحق الجالس على عرشه تؤثر في كل من يراها ببساطة . فكل من يدرس هذا النحت الثاني بعناية كافية يجده حتما بانه علامة بارزة في التاريخ الطويل للفن في بلاد بين النهرين القديمة ، وانه مساو في الاهمية في تاريخ الفن لاعمال فنية اخرى من امثال مسلة نرام سن ، او جذع تمثال مانشتوسو . وهذا يكفي لان يبوء حمورابي نفسه مكانا خاصا في حقل الفن ، بالاضافة الى اهميته في تاريخ الادب والسياسة والقانون ، التي رفعته عاليا فوق المجموعة الكبيرة من الحكام الكيشيين الاخرين في بلاد بين النهرين القديمة .

لسنا نعرف فيما اذا كانت هناك مرحلة طويلة من الزمن بين مسلة اورانشدو ومسلة شريعة حمورابي . لاننا لا نستطيع ان نؤرخ المسلة السابقة بدقة كافية ضمن حياة حمورابي . فكل ما نعرفه بصفة مؤكدة هو ان مسلة الشريعة تعود في الاصل الى السنوات الاخيرة من حياة الملك (٣٢) . فالخلاف في قوة التعبير بين مسلة اورانشدو والنحت الثاني على مسلة الشريعة ، حيث يرى حمورابي وهو يتقدم محييا الاله الجالس على العرش ، لا بد وان يعزى الى نمو العبقرية المبدعة بصفة غير اعتيادية ، والى الشخصية التي اوحت باللغة الشعرية التي استعملت في مقدمة شريعته على المسلة . ليست هناك فروق حقيقية في التفاصيل بين صورة حمورابي على المسلة المحفوظة في المتحف البريطاني وصورته على مسلة الشريعة اي في الوقفة والهندام ، والرداء ، والقبعة المموجة ، والحلي على العنق والرسغ ، اذ ان هذه كلها متشابهة . غير ان الفرق يكمن في المرونة ، وقبل كل شيء ، في الحيوية الذاتية التي يظهرها العمل . وهذان الامران جديدان تماما . ولا بد من ملاحظة وضع الساعد الايمن في كلا الرسمين . فهذه المرونة في التجسيم التي تعود في روحيتها الى رسوم اكد القديمة هي التي استطاعت نفسها ايضا منذ عصر سلالة اور الثالثة ، ان تنتج التصوير الجديد تماما لرداء حمورابي في المسلة التي تحمل شريعته . ولا نستطيع في اي مكان اخر حتى ولا بالنسبة الى تماثيل كوديا او تماثيل مجسمة من عهد سلالة اور الثالثة ، ان نجد معالجة مماثلة للطيات (وان هذه بصفة عرضية لا تنجم عن حركة الجسم) تشبه الطيات التي نراها في الجانب الايمن من لباس الملك . وليس في اي مكان اخر يتدلى الرداء في مثل هذه الخطوط المنحنية ، او في شكل كتلة ذات حزوز عميقة ولفات سميكة كما هو شأنها فوق ساعده الايسر . وينبغي ان يقارن هذا مع نحت ثاني على مسلة في متحف اللوفر (٣٣) (لوح ٢١٠) عليها صورة امير من عصر الانبعاث السومري المتقدم وهو يسكب السائل المقدس امام اله جالس على عرش . ففي المسلة الاخيرة نجد ان مادة الملبس خالية من الحركة تماما ومبسطة قطعا .

على ان الميزة الفريدة للنحت الثاني في شريعة حمورابي لا تقوم حسب على اساس هذه المقدرة الجديدة في تصوير الطيات ، بل وانما تعود ايضا الى تشكيل التاج المقرن للاله الشمس ولحيته ، وانها في جوهرها مثل كل المنحوتات الناتئة . فهي بالنسبة الى قضية الاسلوب بحد ذاته ، اقل من القدرة التي هي الاساس لكل اعمال الفن ذي البعدين على ادخال حقيقة ذات ابعاد ثلاثة في نحت ذي بعدين . فالفن في بلاد بين النهرين القديمة مثل كل الفنون التي سبقت الفن الاغريقي بل في الواقع مثل الفن المصري ، يظل في كل العصور في مستوى الفن التخيلي ، اي انه بصفة عامة لا يفهم كيف يخدع العين بوهم وجود فراغ ذي ابعاد ثلاثة على سطح ذي بعدين ، وهو الفن الذي يطلق عليه بصفة عامة اسم المنظور (٣٤) فحين يدرك الفنان ان عالم الادراك الحسي الذي يتلمسه المرء بيده ويراه بعينيه يتناهى في الاساس صورة الواقع الحقيقي والذي



اللوح ٢٦٠ : اللوح الطيني لسنة من حجر كلسي ، الارتفاع ٨٠ سم ، متحف اللوفر باريس .

هو الوسيلة لانعكاس الوجود ، حينئذ يمكن ان يسمى في صيغة فنه ليس الى مجرد ان يصور رمزاً للاشياء مستقلة من شكلها المرئي حسب بل لكي يمسك بالحقيقة في هيئة تستطيع العين ان تميز فيها صورة . فعلينا ان نفترض بان شخصية حمورابي كانت قد وصلت الى هذه المرحلة حين نرى محاولات اكيدة عن المنظور تظهر بغتة خلال هذا العصر .

فهذه المحاولات لايمكن ان ترتبط بشخصية حمورابي نفسه او بطائفة من اصدقائه على اية حالة . لاننا لايمكن ان نراها موجودة في اي مكان آخر في الشرق الادنى . فالنحت الناتيء بهذه الصفة هو في حد ذاته صيغة لفن ذي بعدين ، لكنه انتقل الآن في شريعة حمورابي من النحت الناتيء الى النحت المجسم . وقد اتضح ذلك في كثير من الظواهر وبصفة خاصة في الوجوه . وفي اسلوب شعر الاله وتاجه الذي يبرز عميقاً من سطح النحت الناتيء وكأنه قد نحت بشكل مجسم . ومع ذلك فالنحات يخلق سابقة جديدة تماماً ، اي خطوة اولى نحو المنظور حين لم يعد يضع التاج المقرن في وضعية امامية على صورة الاله ذات المنظر الجانبي . كما كانت العادة جارية منذ العصور البدائية والتي بقيت سارية في العصر الذي سبق العصر البابلي القديم ، وظلت في الواقع ذات العادة سارية حتى بداية عصر سلالة بابل الاولى ـ وانما يبين عوضاً عن ذلك القمة المسطحة ، الجزء الرئيس من التاج مطوق بقرص دائري في منظر جانبي ، ويبين بصفة مماثلة اربعة قرون في منظر جانبي حسب بدلاً من اربعة ازواج من القرون منظورة من امام . فنحن قد نعتبر هذه المحاولات الاولية ، التي تبدو في اول الامر غير مهمة بالنسبة للمشاهد العصري ، كظاهرة مميزة للعصر الحقيقي للملك حمورابي . ما دامت لم تكن موجودة في مشاهد

تشبه ، على سبيل المثال ، ما هو موجود على ختم الملكة شالورتوم Shalurtum زوجة سنكاشد Singashid ملك الوركاء ، وابنة سمولايلو Sumulailu ملك بابل (٣٥) والتي عاشت في وقت سبق ذلك قليلاً . وتبدو ذات المحاولة وراء تقصير بعد العمق في لحية الاله . فالموجات الافقية للحية الطويلة التي تتدلى الى اسفل في شكل مستطيل مطول على صدره ، لم تعد تبدو افقية تماماً مثلما يتطلب ذلك المظهر الامامي الخالص . وتشبه على سبيل المثال ما هو موجود منها على مسلة مماثلة في متحف اللوفر (٣٦) (لوح ٢١٠) . لكنها تمتد في الواقع بشكل منحرف طفيف من اسفل اليسار صعودا الى اليمين وكأنها منظورة من الجانب وتم تقصيرها .

قد تبيح لأنفسنا بان نعتبر هذه المميزات التي اوجزناها الآن (اي طريقة صياغة الطيات بمرونة وابراز النحت الناتيء لكي يبدو وكأنه يمتد من سطح الصورة ، وتصوير التاج المقرن في منظر جانبي ، حين يكون الرأس في منظر جانبي والبدايات الاولية للتقصير لغرض انجاز المنظور) كمميزات نموذجية للنحت الناتيء التي ابتدعت في عصر حمورابي ـ في اضيق معنى . لأننا لم نستطع حتى الآن ان نلمس وجودها في حكمه .

والاا ما واصلنا دراسة الرسوم الثانية على الفخار باعتبارها سمة مميزة للعصر البابلي القديم (٣٧) فاننا لم نستطع حتى الآن ان نلمس وجودها في حكمه ـ محاولة ما في سبيل المنظور . فضير متشابهة في رأس شمش وتاجه المقرن توفرها لنا صورة اله على لوح من الفخار اكتشف في خفاجي في التل (ب) (* دور سمسو ـ ايلونا Dur Samsu - Iluna) * . فهذا اللوح يحوي مشهداً اسطورياً بين الهين يتقابلان . وهو ذو اهمية بالغة (٣٨) (لوح ٢١١) . فالاله يستخدم سكيناً قوية ليقطع

* سمسو ايلونا احتل العرش بعد ابيه حمورابي ملك بابل واستمر حكمه ٣٨ عاما وقد شيد حصنا بجوار مدينة ترقا (تل عشارة) سماه حصن سمسو ايلونا .



اللوح ٢١١ لوح من الفخار عليه مشهد ثأر من خمبابا . الارتفاع ١٢ سم . المعهد الشرقي في جامعة شيكاغو .

بما يدل عفوية الى تصغير . فرأسها بيد المرافقة وبحلقة من أحزمة ضوئية ، ويرى كامل الوجه على الرغم من ان ذراعيها ربطا خلف ظهرها ، وان الجزء الاعلى العاري من بدنها يرى في منظر جانبي تماماً . وتاج الاله الكبير بقرونه هو النظير الكامل لتاج الاله شمش . فاذا كان

موقع دور سمسو - ايلونا من الممكن ان يستخدم بمثابة دليل على عصره ، فان هذا اللوح الفخاري يبين ان ذات المستوى الذي تم انجازه في عهد حمورابي . كان قد تم الحفاظ عليه ، على الاقل ، بل وتقدم نوعاً ما في عهد ولده (٣٩) . وهناك نحت ناتئ آخر على الفخار والذي تشير دراسة طبقات الارض الى انه ربما كانت له علاقة بسمسو ايلونا (٤٠) . ولكنه مع ذلك يحمل تاجاً مقرناً في وضعة امامية على رأس ذي منظر جانبي . وكذلك نجد ان لوحة برني Burney الشهيرة (٤١) (لوح ٢١٢) - وهي عمل ذو جودة عالية - تستخدم بصفة صائبة ذات الصيغة الفنية للنحت الناتئ الذي يسعى ، مثلما هو الامر بالنسبة لشريعة حمورابي ، الى المرونة التامة ، والتاج المقرن للآلهة التي لها جناحان ومخالب طير يمكن تمييزه بيسر ، فتطابق في كل تفصيل مع صورة الاله شمش ، سوى ان صورة الرأس في وضعة امامية لا تهيئ الفرصة لتركيب تاج في منظر جانبي .

ففي عهد حكم حمورابي بدأت الحدود بين النحت الناتئ والنحت المجسم تبدو غير واضحة ، كما نستطيع ان نرى ذلك في لوحة برني - بين اللوحات الاخرى - وعلى هذا فانا في محاولتنا تفهم النحت في العصر البابلي القديم تفهماً تاماً وبصفة خاصة النحت من زمن حمورابي وحده ضمن العصر البابلي القديم ، قد نستطيع الاعتماد ايضا على النحت الناتئ لأرشادنا .

٤ - النحت المجسم

في تباين تام بالنسبة الى اوائل عصر الانبعاث الذي انتجت فيه بصورة عامة تماثيل العابدين حسب ، فان الامثلة القليلة الباقية من الفن التشكيلي البابلي القديم تكون مصدرا ماديا غير متجانس في صناعة الفنية وفي عشوائية ، وغير كامل من وجهة نظر تاريخ الفن ، والتي تتمثل في تماثيل الآلهة والبشر ، وفي صفة تماثيل فردية وجماعات ، مصنوعة من الحجر والمعدن فانه لا توجد اية امكانية في الوقت الحاضر لانشاء سلسلة متصلة تخص اسلوب التماثيل الواقفة والجالسة خلال العصر البابلي القديم موضوعة بالاعتماد على سلسلة من اعمال متجانسة ، كما كان ذلك مستطاعا في العصور السابقة . والواقع اننا في الوقت الحاضر لا نستطيع سوى ان نحاول الحصول على نقاط ثابتة قليلة في النحت البابلي القديم وبصفة خاصة في النحت من عصر حمورابي بالمعنى الضيق لهذه الكلمة .

والحقيقة ، ان علينا ، لغرض اكمال ذلك ، ان نستخدم كل الطرق التاريخية المتوفرة لنا ؛ اي الكتابات ، ومكان الاكتشاف ، وطبقته ، وكذلك تحليل الاساليب . وليس من باب المصادفة انه يكاد الا يكون بين التماثيل البابلية القديمة المجسمة التي تم العثور عليها ، اي واحد يبين الطراز القديم لتمثال العابد السومري ، او الفاتح الاكدي القديم . ذلك لان الامثلة الاخيرة عن هذين الموضوعين وهي المنهوبات التي نقلت من اشنونا الى سوسة ، وكان من بينها تمثال يظن انه يمثل اور - نكريدا ملك اشنونا (٤٢) - يبدو عليها بانها تؤلف المرحلة الاخيرة من التقليد



اللوح ٢١٢ مشهد نافر، من الفخار، الارتفاع ٥٠ سم، مجموعة نورمان كولفيل، وهي مجموعة برني سابقاً.



اللوح ٢١٣ تمثال من حجر كلسي للالة شمش عليه كتابة ليسمع ادد (تمثال كابان) من ماري، الارتفاع ١١ سم، متحف حلب.

الذي امتد قرونا في بلاد بين الرافدين وانتشر على مضض في عهد الكشيين .

ان اقدم التماثيل الكشية المجسمة ، والذي امكن التأكد من صحة عصره بكتابة عليه ، هو ما يعرف باسم تمثال كابان Cabane * وهو الاكتشاف الذي حدث مصادفة في تل الحريري ، وادى الى حدوث التنقيبات في مدينة ماري القديمة ، وبنتائج ذات اهمية كبيرة جدا . ذلك لان الكتابة (٤٣) تبين ان يسمع ادد بن شمشي ادد الاول امر بصنع التمثال وجعله الى مركز المدينة كقربان للاله شمش . والتمثال بحد ذاته فريد في تاريخ الفن في بلاد بين النهرين القديمة وليس له نظير لا سابق ولا لاحق (٤٤) (لوح ٢١٣) . والتماثيل الوحيدة التي يمكن مقارنتها به هي تماثيل اله الجبل الحق الثالثة منها والمجسمة . ويتألف التمثال من القسم العلوي لرجل عاري على قاعدة مخروطية يمكن اعتبارها بمثابة جبل بالاستناد الى نقوشها التي تشبه الحراشف . وقد ربط الجزان بحزام عريض . اما اللحية التي تدلت كثيرا على صدره فان لها ذات التجعيدات المتناظرة والمحورة التي تشبه التجعيدات الموجودة في صورة لحاكم ماري وهو بوزر - عشتار من عصر سلالة اور الثالثة (انظر ما سبق اللوحان ١٨١ و ١٨٢) . وعلى هذا فان هذا النوع من اللحية صفة مميزة ، استعمل في ماري على مر العصور . ومن المحتمل ان يكون التمثال الذي قدمه يسمع ادد للاله شمش قد احتفظ ايضا بمظهر قديم قليلا لكنه على اية حالة يمثل مرحلة اسبق من مرحلة منحوتة شمشي ادد الثالثة التي وجدت في ماردين ، ومن الرسوم الجدارية ليسمع ادد في الساحة ١٠٦ في ماري ، ومن تمثال زمريليم المجسم ، وبصفة مؤكدة اقدم من تمثال حمورابي .

اما النموذج الثاني لتمثال اله من العصر البابلي القديم ، فهو تمثال غدا شهيرا ، انه تمثال امرأة بالحجم الطبيعي تقريبا وذات رداء مهدب وتاج بسيط ذي قرون ، عثر عليه في قصر ماري ، وهو مؤلف من عدة قطع عند قاعدة منصة الغرفة ٦٤ وان كان رأسه قد عثر عليه قرب الحوض في الساحة ١٠٦ (٤٦) (لوح ٢١٤ ، ٢١٥) . ولا بد ان تكون هناك في الواقع نافورة ماء تتدفق من زهرية فوارة تمسك بها امامها يديها الاثنين ، متصلة بقناة مثقوبة في داخل جسم التمثال . والتمثال برمته يمثل تحولا الى تجسيم الهة الماء التي كانت تؤلف عنصرا مهما في الرسم الجداري الكبير ، اي ما عرف برسم تنصيب زمريليم ، والذي وضعه زمريليم على الجدار الجنوبي للساحة ١٠٦ (انظر ما سبق) وقد يستنتج المرء من هذا الموضوع ذي العلاقة ان التمثال قد يعزى على اكثر احتمال الى عصر زمريليم . فالتمثال كما هو واضح منحوت بالطريقة السومرية الاكدية القديمة في موضوعه واسلوبه معا . لكنه يختلف عن تلك الطريقة في الكثير من تفاصيله . ففي الوقت الذي نرى فيه الرداء المهدب عبارة عن نسخة من الطراز السومري الاكدي القديم ، نرى ان الصديري المصنوع من اشرطة عريضة من قماش متقاطع بشكل مائل يغطي الجزء الاعلى من البدن ، والحواشي ذات الاشكال الثنائية على حافة الردنين ، وارتباط الشعر الكثيف مع القرنين الضخمين ليست من بلاد بين النهرين القديمة في اصلها ، وانما يبدو عليها بانها كشية بصفة اكيدة . ومن ناحية اخرى فان لفتي الشعر الغزيرتين المتدليتين على كل كتف اي على جانبي وجهها ، تربطان هذا التمثال بتمثال الاله شمش في مسلة شريعة حمورابي وبعض التماثيل البابلية القديمة الاخرى . ولا سبيل الى الانكار بان النحات قد وجد تعبيره الخاص المميز في لغة النحت المجسم الثقافة ، وانه كان يؤكد على فرديته الخاصة تماما مع وطأة التقاليد

* كابان اسم الشخص الفرنسي الذي عثر في تل الحريري في عام ١٩٣٣ على هذا التمثال المعروض حالياً في متحف حلب .

الشكلان ٢١٤ ـ ٢١٥ تمثال للإلهة ماء من حجر أبيض ، من قصر ماري ، الارتفاع ١٤٠ سم ، متحف حلب .



اللوح ٢١٦ تمثال من البرونز لإله ذي أربعة وجوه ، من الشمال
الارتفاع ١٧٫٣ سم ، المعهد الشرقي في شيكاغو .



اللوح ٢١٧ تمثال من البرونز لإلهة ذات أربعة وجوه من الشمال
الارتفاع ١٦٫٢ سم ، المعهد الشرقي في شيكاغو .

المتوازنة . فقد زاوج بين الفخامة والرقة في الصياغة ، ومع ذلك ظل يحتفظ بالاحساس في سبيل الرشاقة والمرونة في رسمه حينما كان يعبر على انطباع الرداء عن الماء المتدفق المنساب ، وذلك عن طريق نحت الأمواج مصحوبة بالسمك وبرداء ينتهي بحلزنات . فهو في فنه يقترب من روحية حمورابي اكثر مما يفعله في تمثال الاله شمش الذي اهداه يسمع ادد .

تختتم سلسلة التماثيل المجسمة من العصر البابلي القديم بزوج من تمثالين برنزيين وجدا في اشجالي . احدهما تمثال اله يرتدي رداء مفصلا طويلا يجر فأسا في شكل منجل من ذراعه اليمنى ، والاله يدوس بقدمه اليسرى على كبش مضطجع امامه . اما الاخر فهو تمثال الهة جالسة على كرسي بسيط وهي تمسك بيديها الاثنتين والملم صدرها وعاء يتدفق منه الماء (٤٧) (اللوحان ٢١٦ ، ٢١٧) وللالهين كليهما اربعة وجوه ، ولذلك فهما زوج على اكثر احتمال . وكلاهما يمكن ان يرقى تاريخهما ، بالاعتماد على مكان وجودهما الاصلي (٤٨) ، الى عصر اشجالي ، اي الى العهد البابلي القديم . ومع ذلك فانهما يحتفظان بجملة من التفاصيل تبدو كنعانية ـ سورية . فالاله الذي صارت وجوهه الاربعة الى مدى كبير اكثر قبولا بمساعدة لحيته ، وهذه اللحية بالمناسبة لها ذات التركيب من التجعيدات الموجودة في تمثال الاله شمش الذي امر بصنعه يسمع ـ ادد ـ يشبه الاله المدعو اموررو على ختم ابيشاري Abishare (٤٩) (لوح د ٥) شبها وثيقا الى درجة انه قد يكون صورة اموررو نفسه . اما الهة ماء الحياة الجالسة ، وهي نفسها نظيرة لالهة الماء في ماري (اللوحان ٢١٤ ، ٢١٥) فانها ترتدي قبعة اسطوانية تتكون من قبع مستو ذي قرون ، واسطوانة عالية رسمت عليها صورة جذع او واجهة معبد . ولا بد ان تكون لهذه القبعة علاقة بلباس الرأس الذي اعتادت الالهات في سوريا ارتداءه (٥٠) وعلى هذا فان



اللوح د ٥ ختم اسطواني من العهد البابلي القديم .

موضوع واسلوب هذا الزوج من التماثيل الذي وجد في اشجالي ، تبيح لنا ان نميز في الحال شيئا ما من عنصر كنعاني حقيقي لعب دورا حاسما في تكوين الفن البابلي القديم .

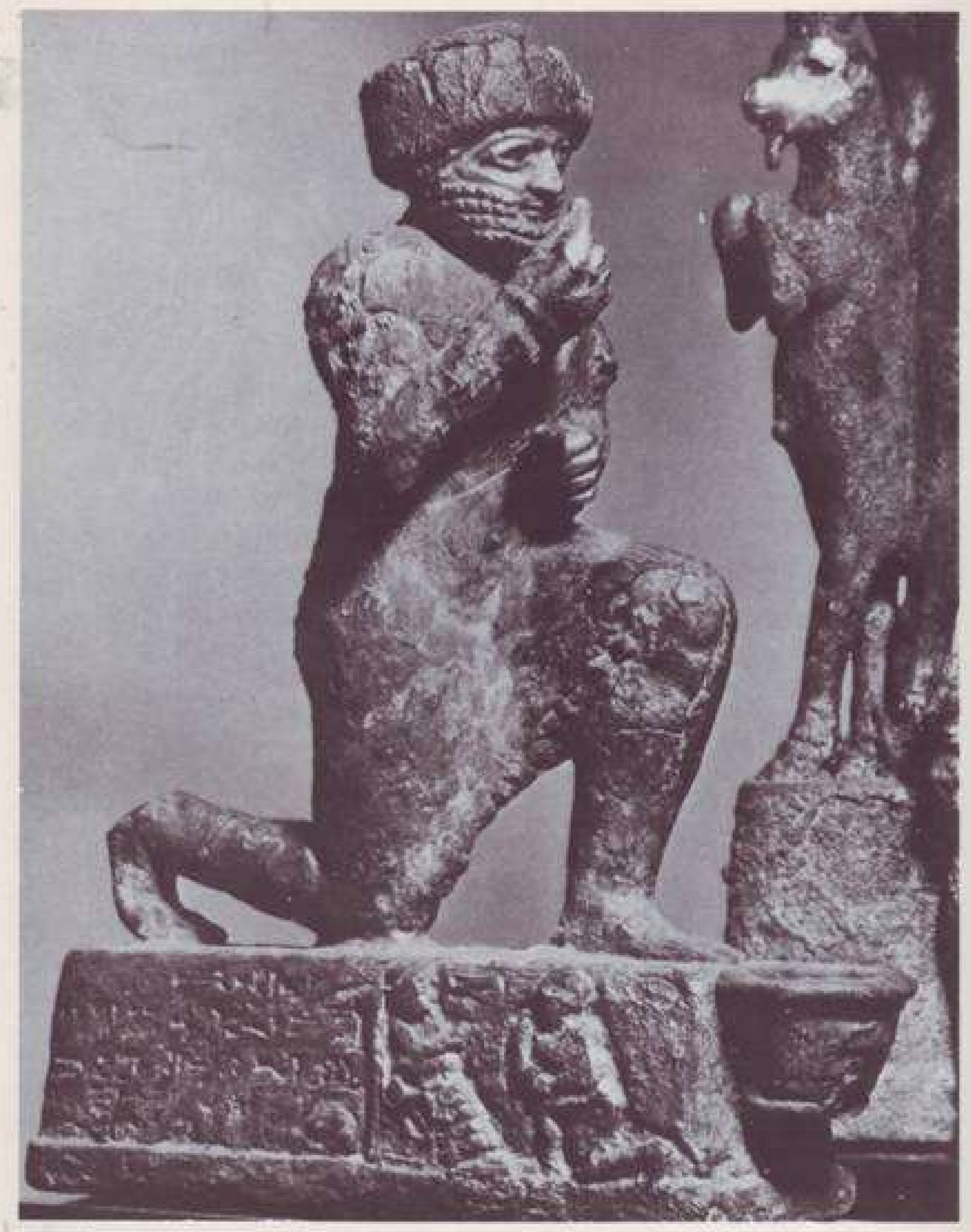
في بئر ساحة معبد عشتار في ماري عثر على قطعة من تمثال نصفي لامرأة ، وهو مصنوع من حجر الشتايت ، ويختلف رداؤها واسلوبها تماما عن كل التماثيل السابقة من معبد عشتار بحيث يظن الاستاذ اندري بارو ان في الامكان تحديد تاريخها ببداية الالف الثاني قبل الميلاد (٥١) . ويصعب علينا ان نقرر ما اذا كان هذا التمثال النصفي ما يزال يعود الى عصر الانيشاكو ، كما يمكن ان تشير اليه شرائة مانشتوسو على شالها ، او انه يجب ان

يعزى الى العصر البابلي ، والذي يمكن ان يتلاءم بصفة افضل مع الدلاية الطويلة التي تتدلى خلف ظهرها اشبه بضفيرة. وعلى اية حال يبدو علينا انها صورة اميرة وليست الهة . ذلك لان اسلوب التراكب مشابه للتراكب الموجودة على اردية جسمة من تماثيل الرجال وجدت في اشنونا . فالقلائد والاساور الثقيلة ذات الحواشي الثخينة المـدورة مألوفة لدينا منذ العصر البابلي القديم . اما الدلاية التي تشبه الضفيرة والتي تستعمل بمثابة ثقل معادل للقلادة فانها تظهر مرة اخرى في صيغة مماثلة جدا على قطعة متقنة الصنع بشكل بارز من تمثال مزدوج (٥٢) (اللوحان ٢١٩ ، ٢٢٠) موجود في متحف اللوفر منذ سنوات عديدة . وعلى هذا فليس من الصواب ان تضع هذين التاجين الفنيين ـ التمثال النصفي من ماري وهذا التمثال المزدوج ـ بعيداً احدهما عن الآخر بالنسبة الى التسلسل الزمني . فمن الصعب ان نجد عملا فنيا آخر من العالم الشرقي القديم يعبر بحيوية عن مطاوعة المادة الرقيقة مثل ظهر هذا الزوج من الالهات التي يلتف ذراعا احداهما حول الاخرى وتمسك كلاهما بزهرية الماء الفوار. فهذا العمل ينطوي على تقييم للجمال، ومع ذلك فهو نادر في بلاد بين النهرين القديمة ، ولابد ان يكون هذا هو السبب الحقيقي ـ وان كان خلوا من كتابة ولا يعرف مكان منشئه ـ لتحديد تاريخه بالعصـر الاكـكدي . ومع ذلك فان الموضوع الذي سبق لنا ان صادفناه في ماري والشمال ، وكذلك تفاصيل الرداء (الدلاية التي تتدلى الى اسفل الظهر والسمكات بين امواج الماء ، والسوار ذو اللفات المحشوة) تشير الى انه يجب ان يؤرخ بعصر حمورابي .

واذا ما حـدث في الوقت الحاضر ان ترددنا ، عند تحديد تاريخ احد الاعمال الفنية ، بين العصرين الاكدي القديم والبابلي القديم ، فانه يظهر لنا كيف يمثل العصر الاخير كثيرا ذروة النهضة الاكدية القديمة التي شاهدناها في بدايتها خلال عهد حكم كل من كوديا واورنمو .

ان لدينا اسبابا لان نعزو الى عهد حمورابي نفسه تمثالين برنزيين آخرين محسنين وجدا في لارسا وهما فريدان في صورتهما وفي صياغتهما الفنية . فاحدهما تمثال متعبد (٥٣) يبلغ ارتفاعه زهاء عشرين سنتمترا على قاعدة مستطيلة الشكل عليها نقش ناتيء يبين ذات المنظر المحفور على الجانب الاطول منها ، وهو عبارة عن صورة شخص راكع امام اله يجلس على العرش . وتنبئنا الكتابة السومرية بان هذا التمثال اهدي الى الاله امورو من شخص يدعى اويل ـ نار Awil - Nannar تكريما لحياة حمورابي البابلي ولحياته الخاصة نفسه . فتغطية الوجه واليدين بطبقة من الذهب المطروق شيء مدهش ، وهـو يذكرنا بالتماثيل البرنزية الكنعانية السورية التي صنعت بذات الطريقة . ولما كانت مثل هذه السمة غير المألوفة قد تكررت في تاج فني برنزي آخر من لارسا (٥٤) فان من الممكن ان نعزوها الى ذات العصر . صحيح ان الوعول الثلاثة التي صنعت في هذه الحالة منتصبة تماما على سيقانها الخلفية تتناسب مع الصور الدينية من الفن الشرقي القـديم ، الا ان الطريقة التي اتصفت بها غـير مألوفة . اذ انها تقف على قاعدة عالية ذات احواض لماء نقري ، ومسندة بتماثيل بشرية (سماوية ؟) صغيرة . وقـد غطيت وجوه الحيوانات مرة اخرى بطبقة ذهبية بينما غطيت وجوه التماثيل البشرية الصغيرة بطبقة فضية (لوح ٢١٨) .

ومع ان هـذه الامثلة من النقش الناتيء على المعادن من العهد البابلي القديم ترتبط في كتابتها بحمورابي بابل ، الا ان صفاتها الفنية لا تعيننا على ان نعرف اي شيء عن شخصية اعظم ملك من العصر البابلي القديم . وقد تتم هذه المعرفة في النهاية بيسر اكثر وذلك عن طريق الدراسات النقدية لأسلوب بعض اجـزاء التماثيل المهمة



اللوح ٢١٨ تمثال لرجل راكع في وضعة صلاة، عليه كتابة مسمارية لحمورابي، من البرونز، مطلي بالذهب جزئيا، من لارسا، الارتفاع ١٩،٥ سم، متحف اللوفر باريس.



اللوحتان ٢١٩ ـ ٢٢٠ جزء من تمثال من حجر كلسي لالهة ماء. الارتفاع ٣٦٫٣ سم. متحف اللوفر باريس



الس ٢٠

تقريباً ، لأن مثل هذه الدراسة قد تظهر لنا ان النحت المجسم - في عهد حمورابي الذي اوجد مرة اخرى ولو بصورة مؤقتة ، امبراطورية عظمى في الشرق الأدنى - لم يكن يصور الآلهة حسب ، كما كان ذلك احيانا ، بل انه كان يعبر ايضاً عن مفهوم الملكية مثلما كان ذلك في عصور سابقة . فلو كان لدينا حقاً تمثال مجسم لحمورابي نفسه ، لكان حينذاك مغايراً في اسلوبه ، وبشكل واضح ، التماثيل الحكام الذين سبقوه (من حوالي عصر سلالتي ايسن - لارسا) ، مثلما يختلف النحت النافر على مسلة شريعة حمورابي عن نحت شمشي ادد الذي وجد في ماردين .

ومن بين التماثيل المختلفة للحكام الواقفين والجالسين التي وصلت الى سوسه من بابل في صفة قائم لا يوجد سوى عمل واحد ينطبق الوصف عليه ، ونعني به التمثال الجالس الموجود في متحف اللوفر (٥٥) (لوح ٢٢١) . فلقد صنع ، مثل مسلة شريعة حمورابي ، من حجر الديورايت ويختلف عن غيره من التماثيل المجسمة التي وجدت في اشنونا (٥٦) اولاً في ان الثراء الاعتيادية المصورة من طراز ملابس تمثال ماشتوسو القديم كانت غير موجودة غير ان الدليل السلبي لم يكن وحده هو الذي يحدد هوية هذا التمثال حسب ، بل ان الدليل الثابت يقربه ايضاً من حمورابي ، اذا ما جاز للمرء ان يقارن تمثالا مجسماً مع نحت نافر . ذلك ان المنظر الموجود على مسلة شريعة حمورابي والذي يشاهد فيه الملك وهو يحيي الاله شمش ، ترجمة حقيقية خطوة فخطوة بطريقة البعدين ، للتمثال الجالس الذي ندرسه الآن . فكلاهما لا حراك فيه كلية ، سواء الواقف منهما ام الجالس . ومع ذلك فان رداء كل منهما يبين طيات قليلة بارزة بقوة على الجانب الايمن من الجسد . اذ ان طرف الرداء مرفوع ويتدلى الى اسفل الرسغ في طيات سميكة وقليلة . ونجد في كليهما ان جزءاً من الرداء ، في الاسفل عند ناحية اليسار ، قد دفع الى الخلف ، ووصل الى نقطة مجاورة لنهاية جزء آخر ، فهما يريان وكأنهما يؤلفان زاوية قائمة . اما الجزء السميك الملموم الذي يمتد بشكل مائل من الأبط الايمن حتى الكتف اليسرى ، فقد رتب بشكل متشابه ، في كلا التمثالين ، في ثلاث لفات . فالاجزاء العارية من الجسم والكتف اليمنى والذراع كلها متشابهة تماما . فاذا امكن قراءة اسم المدينة على التمثال الجالس (الذي لم يبق منه سوى جزء من علامة مسمارية واحدة) بشكل صحيح ، بانه هو اسم اشنونا فان من المرجح ان يكون حمورابي قد اقام هذا التمثال الجالس بعدان دمر المدينة . ذلك لان هذا التمثال الجالس والذي لايشبه التماثيل الاخرى التي وجدت في سوسة ، لا يمكن ان يعود اصله الا الى حمورابي وحده ، والذي كانت منحوته الثالثة فريدة كذلك . على ان المرء ما ان يضع هذا الافتراض حتى يخطر في الحال الى اكمال صورة هذا التمثال الفريد الجالس ، بمنحوتة رأس - غير مألوف ايضا - وجد في سوسة (٥٧) . فهذا الرأس المصنوع من الديورايت (اللوح ٢٢٢) - والمعروف باسم حمورابي العجوز ، بقسمات وجهه التي خطها الارهاق والالم الروحي ، ونصفه صورة ملك والنصف الآخر صورته الشخصية - يتخطى الحدود بشكل فن قديم . ذلك لان النحات في الشرق الادنى القديم لم يستطع الا في مناسبات متفرقة ان يدخل اي شيء من الملامح الشخصية للرجل الذي كان يقوم بتصويره ، بالاضافة الى رمز مفهوم الملكية ، او الغرض الديني التعبدي من نحته . وفي هذه الحالات قل ان يصل الى تلك الدرجة من التأكيد على الملامح . فهل ولدت هذه المحاولة من ذات الموقف الذهني اي الاكتشاف بان الشكل الخارجي انما يتكون من صفته الداخلية ، وانها هي التي قادت النحات الى مسلة شريعة حمورابي لادخال بدايات المنظور ؟ الواضح ان اللحية التي تشاهد على التماثيل الشرقية القديمة لم تتشكل بالصفات الداخلية لاصحابها ، بل الشيء



اللوح ٢٢١ تمثال جالس من حجر الديوريت لأمير لاكشتوا من سوسة . الارتفاع ٨٨ سم . متحف اللوفر باريس .



اللوح ٢٢٣ رأس تمثال من حجر الديوريت (حمورابي) . من سوسة . الارتفاع ١٥ سم . متحف اللوفر باريس .

الواضح ايضا ان شكلها لم يتم الوصول اليه بمحض الصدفة العابرة . فمن المحتمل ان يكون طراز اللحية المستعارة يستند الى قواعد دقيقة من التسلسل الكهنوتي ، ولذلك فلن يكون من غير المهم ان نرى ذات اللحية على كلا قطعتي التمثالين ، اي الرأس والتمثال الجالس اللذين وجدا في سوسة . فقد كانت اللحية طويلة وتتدلى الى الصدر في التمثال الجالس الذي وجد من دون رأس ، وهي متناظرة ومقسمة من الوسط الى مجموعتين كل منهما تتألف من اربع جدائل طويلة ومحورة تشبه الحبال . وقد حززت جدائل المجموعتين بشكل اخاديد مائلة . اما لحية الذقن في الرأس فانها تتألف من عدة صفوف من عكفات حلزونية لم يبق منها على التمثال الجالس سوى شيء قليل جدا من بداية الصف الاسفل . ومن ناحية اخرى فقد وجد في الرأس الذي عرف باسم حمورابي العجوز ذات التقسيم للحية - اي في الاعلى عكفات حلزونية وفي الاسفل لفات حبلية طويلة - ما يزال يمكن رؤيته بكل جلاء . وهذا يشير الى ان *كلا العملين يمثلان ذات الفرد . وكل حجتنا في نسبة التمثال الجالس والرأس كليهما الى عهد حموراي نفسه ، يحظى باقوى دعم اذا كان صحيحا ذلك القول الذي افاد به كل من بيار M. Pezard وبوتيه P. Pottier (في الطبعة الثانية من دليل اثار بلاد سوسة في باريس سنة ١٩٢٦ العددان ٥٨ ، ٤٦٣ بالتتابع) . ففي هذا تكون كتابة حمورابي (رقم ٤٦٣) مرتبطة بالتمثال الجالس ذاته (رقم ٥٨) . وهذا في الحقيقة لا يكون ممكنا الا اذا كانت مادة القطعتين من نوع واحد ، اي من حجر الديورايت لكن مادة التمثال (رقم ٤٦٣) قيل عنها بانها من البازلت (وقد يكون ذلك خطأ ؟) .

ومن الناحية الادبية اظهرت المصادر التشريعية والتاريخية للعصر البابلي القديم ، ولمدة طويلة ، ان عهد حمورابي نفسه كان من المحتمل ان يمثل حقيقة الذروة السياسية والثقافية لعملية تحويل الحضارة السومرية الاكدية الى حضارة كنعانية بابلية ، تلك العملية التي استمرت قرونا طويلة . ولقد تأكد ذلك الان تماما بالدراسة الدقيقة التي قمنا بها ، وبغربلة البقايا الاثرية من ذات العصر ، وتنظيمها طبقا للاسلوب وذلك بالاعتماد على الاكتشافات الجديدة للاختام في ماري ، والتي يعود اصلها الى عصر زمريليم معاصر حمورابي وكذلك بالتقييم الجديد لمسلة حمورابي كسجل لاسلوب النحت الثاني في عصره بادخاله فن التطور وتوجيهه نحو النحت الثاني كثيرا ، وكذلك بالتحري عن التماثيل المجسمة والتصاوير الشخصية التي تعود فعلا الى عهد حمورابي . ويبدو ان مملكة بابل في عهد حمورابي قد وجدت في فنها الوسائل التي تعبر بها عن نفسها بطريقة ملائمة لها حتى وان كانت مملكة سرجون الاكدية القديمة قد نجحت في قرون سابقة في عمل ذلك وفي ذات الميدان . وكان من سوء الحظ ان فترة حكم حمورابي كانت اقصر حتى من فترة الحكم الاكدي القديم .

فمثلما تهدد عهد العصر الاكدي القديم في جنوبي بلاد بين النهرين بصورة متكررة وبانتظام في الغالب ، بغزوة جديدة من ايران ، اي غزو القبائل الكوتية . كذلك ظهر منذ حكم سمسو ايلونا Samsuiluna انه لا بد من صد الهجمات القوية التي قام بها الكشيون Kassites * والذين كانوا يسعون الى ان يشقوا طريقهم نحو بابل من جبال الحدود الايرانية .

كان تعاقب السلالة الكنعانية الاولى ما يزال باقيا غير ان قوة الكنعانيين ما لبثت ان استنفدت بموت حمورابي

* الكشيون، كانوا يسكنون في الارجح منطقة لورستان من جبال زاكروس . وقد تمكنوا من أن يسيطروا على بلاد بابل بعد ان قضى الحثيون على اخر ملك من سلالة بابل الاولى . واستمر حكم الكشيين للبلاد زهاء اربعة قرون منذ عام ١٥٩٥ ق . م .

ايضا وماتت معها النفوذ الحضاري لامبراطوريتهم كذلك .

ففي العصر الممتد من حدود سنة ١٧٠٠ الى سنة ١٥٠٠ قبل الميلاد حدث تبدل بشري وروحي في الشرق الادنى هـدد بالخطر كل ما ابتدعه السومريون والساميون خلال الف سنة ، واتى بسلالات جديدة كليا ، من امثال الحوريين والحثيين والكاشيين ، الى مركز السياسة العالمية .

ففي ذلك اليوم الذي يقارب نهاية القرن السادس عشر قبل الميلاد حين اكتسحت مدينة مردوخ وغدت ضياعا على يد احد الجبابرة من الاناضول وهو مورسيليس Mursilis * ملك حاتوساس Hattusas ** ظهرت على بقايا الاعمال الفنية من مملكة بابل لاول مرة ، وبصفة صحيحة ، دلائل النضوب الروحي . ومع ذلك فانه توجد ، في ذات الوقت ، علامات لعالم جديد ، عالم سكان الجبال الشمالية الذين ارتبط البعض منهم ـ او قـد ارتبطوا فعلا ـ بالعناصر الهندية الاوروبية من اواسط آسيا ، والتي لم تكن حتى ذلك الوقت قد لعبت اي دور في زعامة الشرق الادنى . ولسوء الحظ فليست لدينا سوى مصادر ضئيلة من المعلومات عن هـذا العصـر وهي اقل مما لدينا عن اي عصر آخر سابق او لاحق . فما خلا من الاختام لا توجد اية معلومات مهمة عن الفن ، لا عن مادة موضوعه ولا اسلوبه . ونظرا لأن الوثائق التجارية المختومة والأختام الأسطوانية المحفورة التي استخدمت لها في هذا العصر لم تقف عند حد ما ، فقد استطعنا بمساعدتها ان نكون ، على الاقل ، فكرة عامة عن المواضيع التي استعملت ، وعن بعض سمات اسلوب النحت على الاختام عند نهاية عصر سلالة بابل الاولى (٥٨) .

يبدو ان هناك نقصا تاما في الآراء الجديدة . فانواع الآلهة والرموز السحرية البابلية القديمة قد استمرت تستخدم ذات مادة الموضوع وصيـغ الاسلوب البابلية . ذلك ان تشويه الصيغ قد ساعد عليه استعمال المثقب من اجل نقش الختم ، وهو اعظم عدو للعمل الدقيق . ولذلك تحول كل شيء الى سلاسل متقبة وزهيرات مثقبة . فقد اصبحت القبعات قبعات متطاردة . وانتقل الاله ذو العصا التي تنتهي بكرات ، الى المقدسة (٥٩) (اللوح ب ١ ـ ٤) .

والمظهر الذي يستحق الاشارة عند نهاية العصر البابلي القديم هو الميل نحو المبالغة في طول الاشخاص . وقد كان هذا المظهر شائعا في النقش على الاختام ومن ايسر الامور تحديد تاريخه . كما ان هذه الخاصية ايضا مكنتنا ان ننسب الى هذا العصر بصفة انشائية ـ ولكن باحتمال قوي ـ اعمالا فنية اخرى صغيرة لا تعود الى فن النقش على الاختام . ففي المتحف العراقي مثلا مشهد ثاني غير مألوف على لوح دائري مصنوع من الفخار (٦٠) فعلى السطح الدائري صورة لمرأتين عاريتين ، راقصتين على اكثر احتمال ، تقفان على خط قاعدة : يبين جسماهما نسب الطول المفرطة المثالية التي تميز بها العهد الكيشي المتأخر . وبين المرأتين قرمان يعزفان على العود في حيـن يوجد في ناحيتي اليمين والشمال وفوق العازفين صور قردة تجلس القرفصاء او واقفة وهي تنظر (الشكل ٦١) .

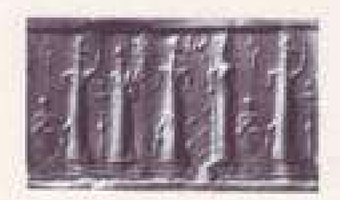
وكان مشـهد الرقص من المواضيع القائمة في مجموعة كبيرة من فن الصور الثالثة الفخارية البابلية القديمة . ولكن يحتمل جدا ان اجمـل موضوع بين الاعمال الفنية الباقية من نهاية العصر البابلي القديم ، واكثرها اهمية بالنسبة الى ما يتعلق باسلوبها ، هـو قرص من المرمر وجد في بابل (٧٨ ٣٣٣ ٥٩) (٦١) . فهذا التاج الفني الصغير عبارة

* مورسيليس الأول (١٦٢٠ ـ ١٥٩٠ ق.م) وهو ابن الملك الحثي حاتوسيليس الاول . وقد قاد الجيوش الحثية الى حلب بعد موتها حيث [illegible] قضى على مملكة يمحاض واستولى على شمال سوريا ثم استمر جنوبا مع الفرات واستولى على بابل واخذ منها غنائم كثيرة [illegible] ثم رجع الى بلاده .

** حتوساس او حاتوشا عاصمة الحثيين ويعرف موقعها الآن بوغازكوي Boghazkoy وتقع في شمال القسم الاوسط من آسيا الصغرى . والحثيون من الشعوب الهندية الاوروبية نزحوا الى الاناضول في حوالي نهاية الالف الثالث ق.م . وجاء اسمهم من اسم الشعب الحتي Hatti الذي سبقهم في سكنى البلاد .









اللوح ١-٥ أختام أسطوانية من نهاية العصر البابلي القديم



اللوح ٢٢٣ قرص من المرمر مزين بنحت ناتئ من بابل . القطر ١٠,٧ سم . متحف الدولة في برلين .



الشكل ٦١ مشهد ناري على لوح من الفخار / الفترة بابلية قديمة ، المتحف العراقي ببغداد

من لوح دائري ايضاً (لوح ٢٢٣) مزين بشكل ذي حزوز عميقة ، ولذلك يعتبر بمثابة قالب للصب شبيه بالقوالب الفخارية التي اكتشفت في قصر ماري باعداد كبيرة (٦٢). وبناء على ذلك فليس من باب المطابقة ان تكون الصورة على القرص المرمري تشبه الى درجة كبيرة الصورة الموجودة على احد القوالب التي وجدت في ماري (٦٣) مع انه لا توجد على القالب الفخاري سوى صورة اربعة ابطال عراة مرتبة في شكل صليب معقوف ، ومحفورة على دائرة من سطح مقعر . الا اننا نجد هنا على القرص المرمري صور خمسة ابطال عراة كلها ذات طابع زخرفي اكثر ، وذات معنى رمزي على اكثر احتمال : ذلك ان رؤوسهم لها ست خصلات من الشعر وتشاهد وجها لوجه ، واجسامهم متشابكة كيما تؤلف شكلاً عنصراً سحرياً . ولم تكن ملامحهم غير اعتيادية حسب ، اي انها عريضة عند القاعدة وقد صنعت بتفصيل كبير ، بل استعمل اسلوب الشعر الذي يشبه المظلة ، والخصلات الجانبية الصغيرة المدورة ايضاً . وقد استعمل الفنان الطول المفرط للاطراف هنا بمهارة كبيرة كجزء من تركيب زخرفي تكاد لا تبدو فيه هذه الاطراف غير طبيعية .

الفصل الثالث

الفن في العهد البابلي الوسيط «الكشي»

الفن في بابل خلال عصر السيادة الكشية
حتى عهد مليشيخو الثاني

حكم الكشيون في بابل عدة قرون بعد ان تغلب على مدينة بابل مورسيليس الملك الحثي العظيم . اما اصلهم وبداية تاريخهم وكذلك تفاصيل تقدمهم عبر ايران ـ وبصفة خاصة عبر اقليم لورستان الذي ما يزال مؤرخو الاثار يعتبرونه موطنهم ـ فذلك غير واضح حتى الآن . كما لم تتضح علاقة لغتهم الخاصة باللغات الهندية الاوربية (١) . ويقف حكم سلالتهم الطويل الذي امتد من اربعة الى خمسة قرون ، في تباين حاد مع تاريخهم الذي لم يكن مليئا بالاحداث . وليس هناك نصب اثري ذي اصل كشي يعود تاريخه الى ما قبل القرن الخامس عشر قبل الميلاد . كما لا توجد ايضا ابنية ولا اعمال فنية ولا رسوم جدارية ولا اختام .

أ ـ العمارة

ترتبط اهم المعلومات المتوفرة لدينا عن الابنية الكشية الحقيقية بالملكين كرانداش Karaindash (١٤٢٠ـ١٤٠٠ق.م) وكوريكالزو الاول Kurigalzu ** وهذه الابنية لم تصغر مساحتها عن البنائين الاصليين اللذين يقومان داخل بجدران المبدين الموقرين اللذين هما من اكثر المعابد حرمة في البلاد ، اي معبد اانا الأوروكي المقدس للالهة انانا في الوركاء ، وهو المركز الحضاري السومري لقرون عديدة ، ومعبد ننا في اور . اما بناية كرانداش التي سجل الملك بناءها بفخر على آجره المفخور (٢) فانها وان كانت عملا متواضعا بالمقارنة مع المباني الواسعة التي شيدت هناك خلال القرون السابقة (وهو معبد صغير الهيم للالهة ان ويقع في الناحية الشمالية الشرقية من الزقورة) . الا انها مع ذلك انجاز خاص متشابه يبدو كل شيء فيه بانه كشي حقيقي ، ابتداء من المخطط الارضي الى الارتفاع فالصفة الداخلية وحتى المظهر الخارجي (٣) الشكل ٦٢

ولا نعرف في اي مكان آخر معبدا ذا شكل مستطيل . فالمدخل يقع على محور المعبد وفي احد الجانبين القصيرين الذي يؤلف الواجهة . وكذلك لا يمكن الوصول الى القسمة التي امامها بصفة مباشرة من المدخل . وهي تؤلف قلب

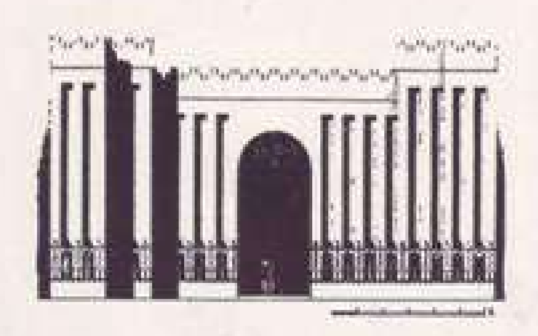
* مليشيخو Melishihu (١١٩١ ـ ١١٧٧ ق.م) حكم في الفترة التي كان فيها الحكم الكشي يقترب من نهايته بضغط الملوك الاشوريين ولا سيما منهم توكولتي نينورتا الذي اخضع بلاد بابل لسيطرته المباشرة مدة سبع سنوات . وانتهى الحكم الكشي على يد العيلاميين بعد مليشيخو بستة عشر عاما .

** كوريكالزو الاول . كان معاصرا لامنوفيس الثالث . ويعرف ثلاثة ملوك كشيون بهذا الاسم ولكن الارجح ان كوريكالزو الاول هو الذي بنى عاصمة الكشيين الجديدة دوركوريكالزو التي تعرف بقاياها بعقرقوف الواقعة بالقرب من غربي بغداد في القرن الرابع عشر ق.م .

طليق يستطيع الانسان ان يدور حوله من الخارج ويعجب به لان فيه شبها لمعبد يوناني . وارتفاع معبد الالة الصغير ، وهو الذي اقامه كرانداش ، ليس اقل غرابة . ذلك لان ج . جوردن J. Jordan الرجل الذي كشف هذا البناء قد رسم شكله الكامل بوابة مدخل ذات سقف مقبي في الجانب الجنوبي الشرقي ، وقد زينت جدرانه من الخارج بحنايا حسب الطريقة المألوفة في ابنية العبادة (٤) (الشكل ٦٣) .

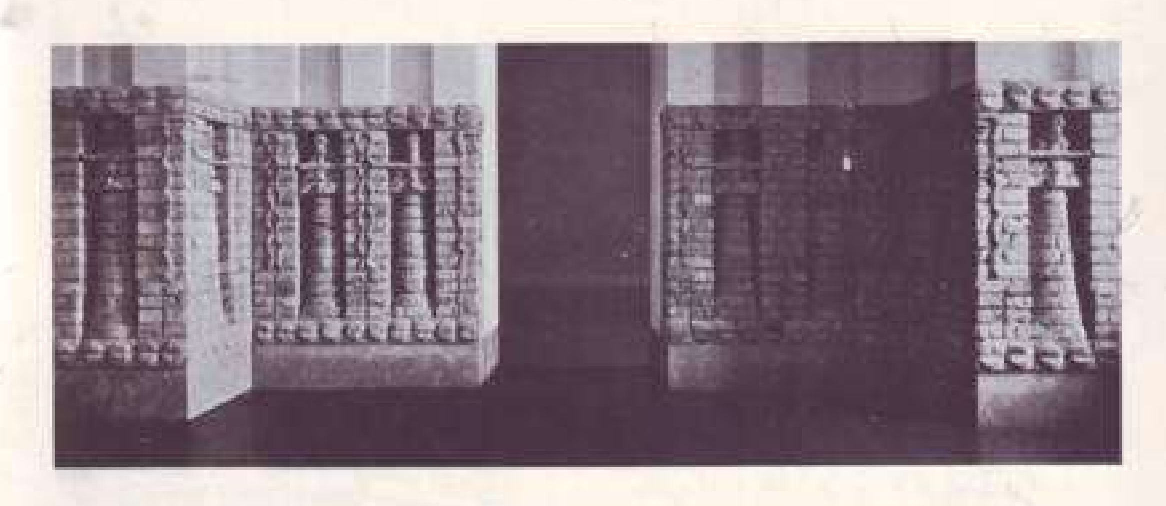
والشيء الجديد كلية ، على اى حال ، يتمثل في قاعدة ارتفاعها ما بين مترين الى ثلاثة امتار ، شيدت من آجر مزخرف كل آجرة فيه مصنوعة بقالب خاص بها ، وقد جمعت اجزاء هذا الآجر الذي تحطم ، ليسر الى بعضها البعض في المتحف العراقي ، وفي متحف برلين فتكونت منها اقدم الامثلة على

الشكل ٦٢ مخطط معبد ان للملك كرانداش ، في الوركاء



الشكل ٦٣ شكل بناء الواجهة الجنوبية الشرقية ، لمعبد ان في الوركاء

البناء ، ويحف بها من كل من جانبيها الطويلين ملحق اث بالدهليز . ولقد شيدت الاركان الاربعة بشكل محصن واقيمت على الجدار الشمالي الغربي دكة في الجزء الداخلي من مؤخرة الخلوة لتكون موضع تمثال العبادة . فهذا المخطط الارضي مغاير تماما لكل المخططات الارضية الشرقية القديمة لانه لا يحتوي باحة داخلية . وهذا البناء نصب مستقل



الألواح ٢٢٦ـ٢٢٨ واجهة معبد انيه لزكرينا. شريط من الطابوق القولب من معبد إنانا شيده كرانداش في الوركاء. الارتفاع ٢,٠ م. متحف الدولة برلين.

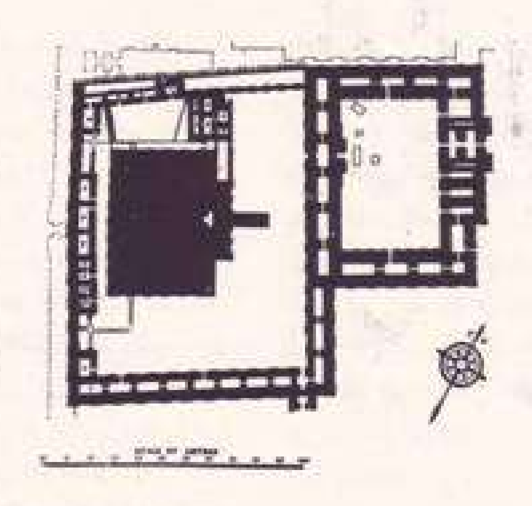
اللوحتان ٢٢٧ـ٢٢٨ تفاصيل لواجهة المعبد.

النحت الصراني الكشي ، لانها تعـود الى بداية القرن الخامس عشر قبل الميلاد . وهي توفر لنا احسن برهان حصلنا عليه عن استقلال مبادىء البناء الكشي واصالته ، وعن الفن الكشي ايضا (اللوح ٢٢٦) .

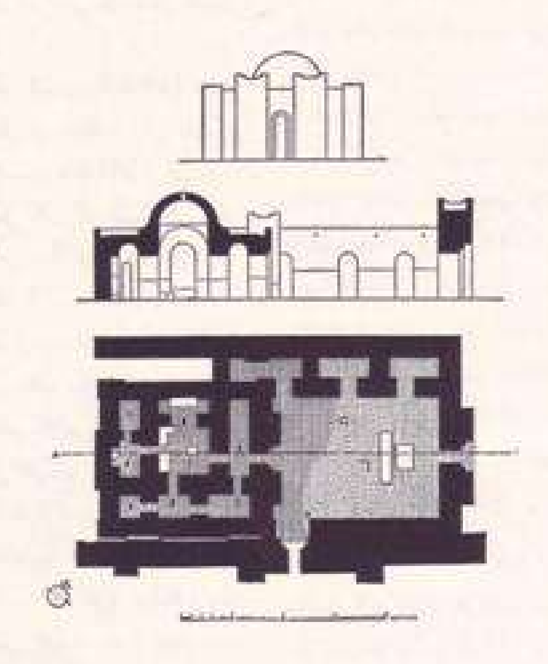
ويؤلف الاجر ذو الاشكال الآدمية الذي اعيد تركيبه ، افريزا ذا صفين من آلهة تقف في فجوات جدارية متجهة الى الخارج . فهناك إله من آلهة الجبل الذي تم تمييزه باشكال الزخرفة التي تشبه حراشف السمك وقشرته ، وهو يتناوب مع آلهة من آلهات النهر التي امكن تشخيصها عن طريق شكل امواجها . وكذلك كان مستطاعا اعادة تركيب الزهريات الفوارة بجداول من الماء المتدفق منها ، فضلا عن صف الجبال الممثلة بانصاف دوائر (٥) (اللوحان ٢٢٧ ، ٢٢٨) . وهناك بقايا اخرى من نحت مماثل استعمل في العمارة وقد اكتشفت في اور وهي من عمل البنائين الكشيين على اكثر احتمال (٦) ، وفي نفر (٧) وفي القصر الكشي في دور كوريكالزو (٨) ، وفي حضرة الفن (٩) بـبل وحتى في سوسة (١٠) . ومع ذلك فان هذه كلها قد جاءت من فترة متأخرة عن عهد كرانداش . وان من المحتمل كثيرا ان يكون هو الذي اعتمد مثل هذا الابتكار . وعلى هذا نستطيع ان نعزو الى الكشيين ، بصفة عامة ، استقلالا بعيد المدى ، وانفصالا عن التقاليد التي اتبعها الفن والبناء السومري الاكدي والبابلي القديم والتي استمرت الف سنة . اما بالنسبة الى الصور الكتلية الثابتة المعمولة من الاجر المقولب فانها تمثل النحت الذي كان يستعمل في الواقع بمثابة جزء من فن العمارة ، وان الروحية السومرية الاكدية البابلية كانت تنفر من كل شيء له مثل هذه الطبيعة . واكثر من هذا فان الاجر المقولب باشكال آدمية كان جزءا اساسيا لانشاء الابنية ، وهو وان كان له مظهر النحت فانه لم يفقد قيمته المعمارية وحتى عندما يبدو كمنحوتات في حقيقته ، اي بخلاف الفسيفساء المصنوعة من مخاريط داخلة في الجدار او رسم منقوش فوق الجص ، فانه لا يستعمل ابدا بمثابة كساء الجدار الحقيقي المصنوع من اللبن ، ولهيكل البناء . فالنحت الكشي الناتىء المصنوع من اجر مقولب ليس ستارا يخفي المناطق المشوهة من البناء ، كبساط جداري ، وانما هو بحد ذاته وسيلة من وسائل التعبير المعماري . وهذا في الواقع يمثل بدعة فنية لها مثل هذه الاهمية الاساسية ـ وعلى الاقل ما يتعلق بفن العمارة ـ وان هـذا وحده يكفي لمنح العرق الكشي مكانة مميزة وخاصة ، حتى وان كان قد اخفق على المدى البعيد في ان يرسخ اقدامه في كل مكان في المناطق التي تحيط به ضمن بلاد بين النهرين .

اما الراعي العظيم الثاني للبناء بين الملوك الكشيين فانه هو الملك كوريكالزو الاول . فقد كان هذا الملك هو الذي هدم معبد نانا Nanna في اور تهديما تاما في اوائل القرن الرابع عشر قبل الميلاد كيما يعيد بناءه (١١) (الشكل ٦٤) . فلقد حاول كوريكالزو بجلاء هناك ـ وباتفاق جهد بالغ جدا ـ ان يحرر بناءه من ثقل عمارة تكتنفها التقاليد . فاشاد مسكنا جديدا لزوجة الاله القمر ، اي معبد ننكال Ningal (١٢) (الشكل ٦٥) والذي لم يستعمل فيه نهجا قديما على اكثر احتمال . وكان مخططه الارضي غريبا الى درجة يصعب علينا تفسيره . كما ان المبنى المعروف باسم ادوب لاماخ Edublalmah (والذي يعني تقريبا الدار الممدة لتعليق الالواح المجيدة) ، حيث اقام كوريكالزو قدرا كبيرا من البناء ، يسبب لنا بعض المصاعب على الرغم من الكتابات التي ظلت محفوظة .

غير ان هذا له اهميته في تاريخ فن العمارة الكشي من ناحيتين : الاول لانه يحتوي على باب واسع مقبي في شكل ماسورة ما تبقى منها يرتفع الى اكثر من ثلاثة امتار ، والثانية لان كوريكالزو قد اشاد المعبد على دكة (١١) وهي نوع من الاسس



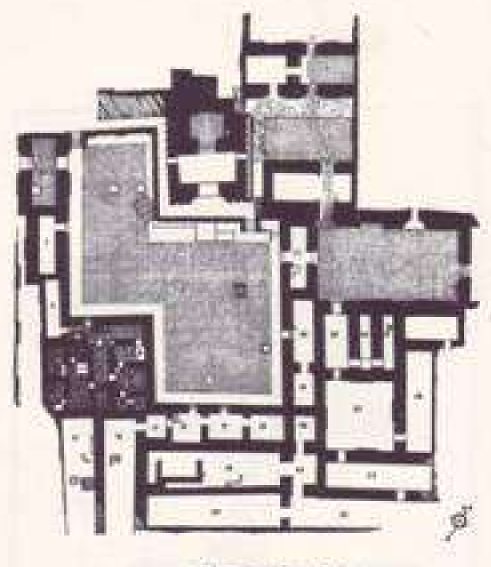
الشكل ٦٤ مخطط معبد ننا في اور - اعيد تصميمه من قبل كوريكالزو .



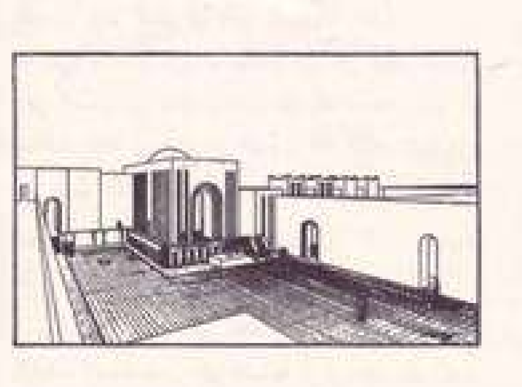
الشكل ٦٥ مخطط معبد دبلال لكوريكالزو الاول في اور .

الواقية المرتفعة (الشكلان ٦٦ ، ٦٧) . وربما استعملت الأخيرة لغرض رفع البناء عاليا عن الأبنية الدنيوية المدنية المحيط به . اما القبة البرميلية الشكل ، وهي اسلوب عرف بحد ذاته في عصور سابقة ، فقد اضفيت عليها لاول مرة في الـ (ايدب لالمخ) اهمية جمالية خاصة .

ومن المحتمل ان يكون كوريكالزو الاول ايضا هو مؤسس المدينة التي شيدت مقر الملوك الكشيين والتي كانت تقع خارج بابل على بعد كيلومترات قليلة غربي بغداد في موقع عقرقوف الحالي والتي ما تزال لبقايا زقورتها ذات اثر كبير على المشاهد . فبعد ان اوضح ف . م . بوهل F. M. Bohl * ثانية الحاجة الملحة الى التنقيب فيها تم انجاز هذا العمل خلال السنوات ١٩٤٢ ـ ١٩٤٥ من قبل مديرية الآثار العامة في بغداد تحت اشراف كل من طه باقر وسيتون لويد (١٣) (الشكل ٦٨) . غير ان هذه التنقيبات الاولى التي كان الغرض منها كشف مستوطن كشي ، لم تتم لسوء الحظ .



الشكل ٦٦ مخطط ايدب ـ لالمخ لكوريكالزو الاول في اور .



الشكل ٦٧ مخطط ساحة معبد ايدب ـ لالمخ لكوريكالزو الاول في اور .

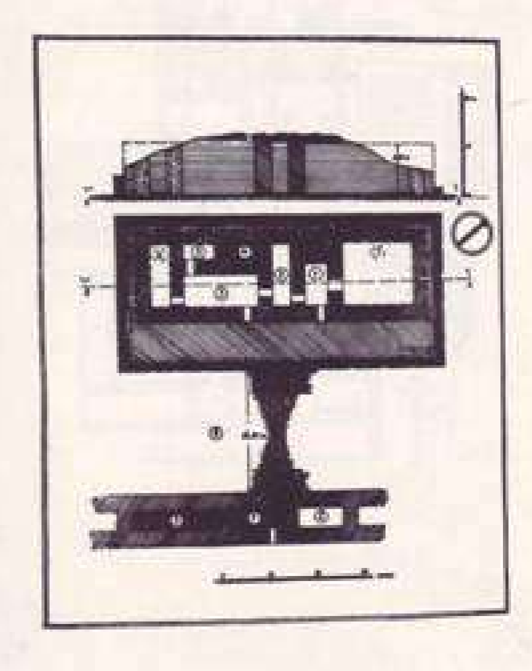
* بوهل مواليدي اختصاصه الكتابات المسمارية ، من اهم مؤلفاته كتابة عن لغة رسائل تل العمارنة وصلتها بالكنعانية (١٩٠٩) .

ولقد كشف الموقع عن مخطط عجيب مطول اشبه بالافعى تقريبا . والذي تحكم فيه شكل الارض . وبالاضافة الى الزقورة التي هي - اشبه ببناء سومري ديني نموذجي تتطابق في الاسلوب تماما مع الاسلوب الشائع في فن العمارة في بلاد بين النهرين القديمة (١٤) فان التنقيبات لم تكشف في المواقع سوى ابنية ذات صفة فريدة ولا يمكن ان نعتبرها سوى كنيسة . في حين ان ما تبقى من الزقورة حتى الان يقف على وجه التقريب كنقطة مركزية لمنطقة الخرائب جميعها . وان ما يعرف بالمعبد يقع في الجنوب الشرقي منها . والتل الرقم (أ) الى الغرب ككومة لبن ضخمة . وابعد الى الغرب يقع التل الابيض وبقايا ابنية القصر .

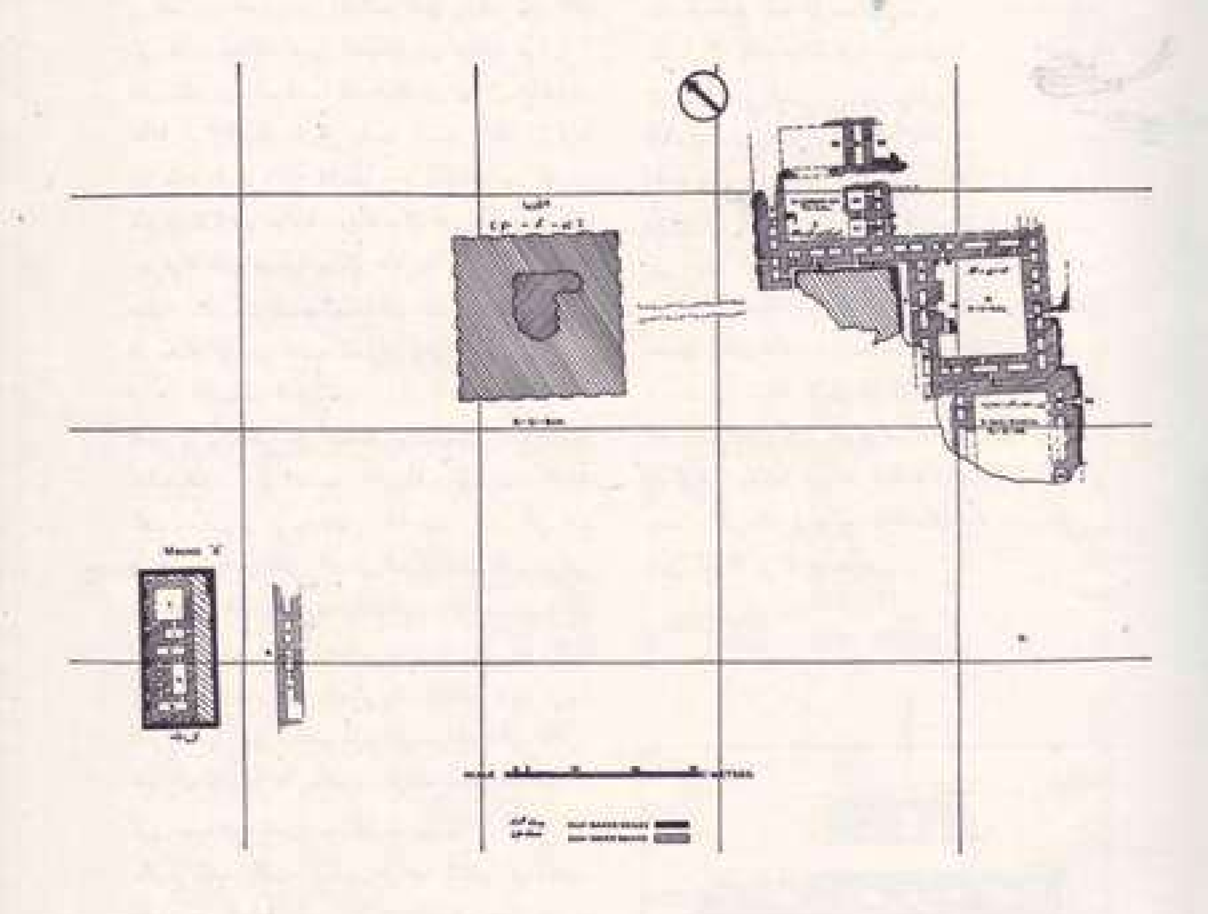
وكل هذه الابنية لها مظاهرها الخاصة . وحتى ما يعرف المعبد . وهو القائم الى ناحية الشرق من الزقورة . ليس فيه شيء يستطيع المرء ان يحتويه قلبه مثل خلوة المعبد . وعلى العكس من ذلك يبدو عليه بانه ساحة مربعة او مستطيلة محاطة بمجاميع من الغرف . اما كتابات البناء التي عثر عليها هناك فانها تشير الى انليل و ننورتا كسيدين لبيت الالهة . والى ننليل كوصيفة لبيت سيدة السماء العظيمة والى انليل سيد الكل العظيم اي - او - كال .

ومن المحتمل ان تكون هذه الاسماء قد ارتبطت بنظم الباحات الفردية ضمن المبنى فالساحة المركزية (اي - او - كال) ذات الباب الضخم القائم في جانبها الشمالي الغربي قد تم الكشف عنها بصفة كاملة . وتحاددها من الناحية الجنوبية ساحة اي ساك دنكري ني - E - sag - dingir ra-ne التي يبدو عليها بان الجدار الجنوبي الشرقي بوابة مدخله كان يؤلف حدود المعبد كله . اما الى الشمال فتوجد مجموعتان اخريان من الابنية حول ساحتين .

ويبقى البرج المركزي المشيد من اللبن معضلة لم تحل تماما . فهو يقع بين الساحتين المركزية والشمالية ولا يفصل بينهما سوى ممرين ضيقين . وواضح بان هذا البرج لم يكن زقورة ثانية كما ظن المنقبون ذلك اول الامر . نتيجة العثور على برج عائل مشيد باللبن ابعد منه الى الغرب فوق التل (أ) وعليه بقايا اسس بناء لا بد وان كان في الاصل يقوم فوق البرج (١٥) (الشكل ٦٩) . ومن المحتمل ان يعرب ذلك عن رغبة عائلة في اقامة بناء ديني على دكة . اشبه بالبناء الذي لاحظناه في ايسدب - لالماخ لكوريكالزو في اور .

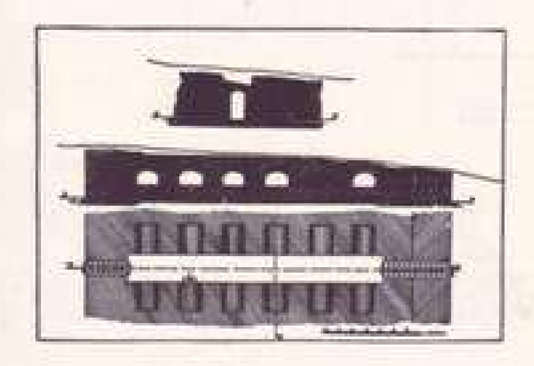


الشكل ٦٩ مخطط البناء على التل أ في دور كوريكالزو .

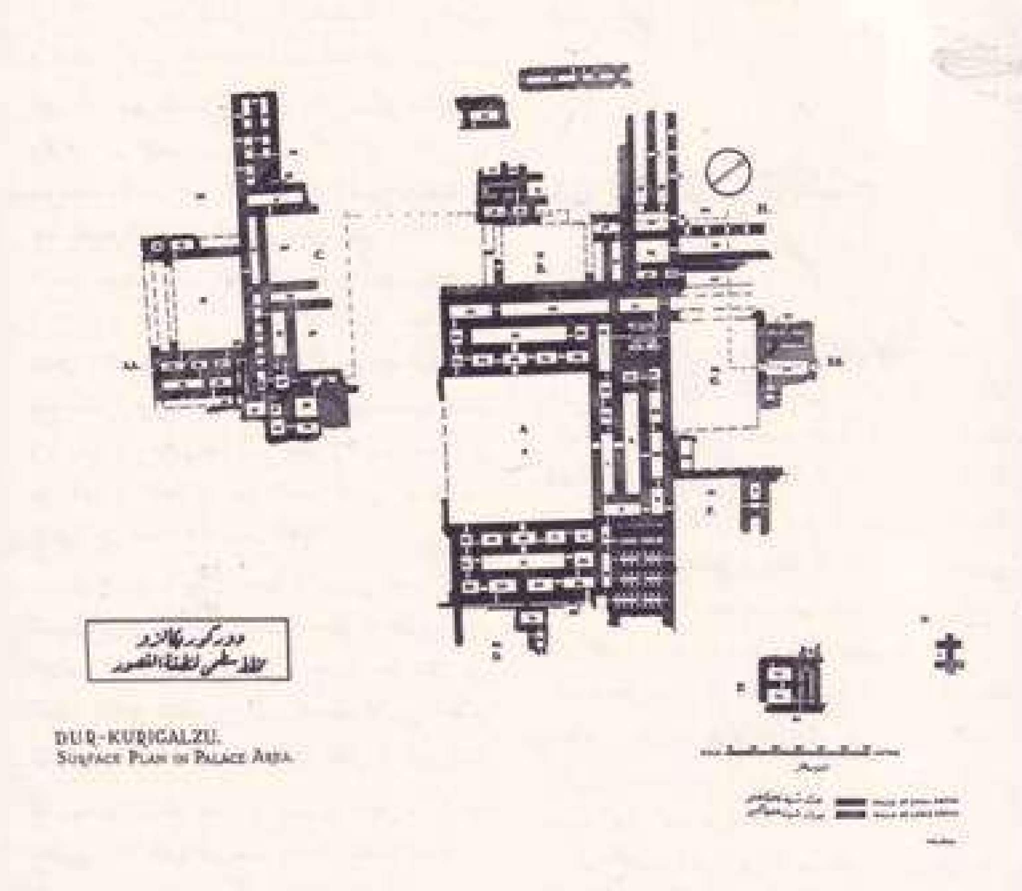


الشكل ٦٨ مخطط أرضي لتل عقرقوف (دور كوريكالزو)

واخيرا فان دور كوريكالزو ، بالاضافة الى عمارة معبدها ، قد وفرت لنا صيغة فن عمارة القصر الخاصة بها ، وذلك في الجـــزء الغربي من الخراب الذي يعرف باسم التل الابيض . ويتألف مبنى القصـــر من منطقة مركزية أ وحـــلقة من مجموعة ساحات محيطة من ب الى ج وملحق متأخر ح (الشكل ٧٠) . وقـــد تألفت المنطقة المركزية من ساحة كبيرة ٦٤ × ٦٤ مترا ، مع مجموعات من الغرف تقع على ثلاثة من جوانبها . ويتألف كل من هذه المجموعات من غرفة طويلة مستطيلة ودهليز محاط من كل جوانبه بغرف صغيرة . فاذا كان الدهليز مسقفا فان هذا يبدو من المناسب ان يكون اعلى من سقف الغرف وهو الاسلوب المألوف في بناء الباسلكات لتوفير الضياء . ذلك لان الفتحة الوحيدة تتمثل في بوابة تقع على الساحة . وبسبب طول ضلع الساحة البالغ الطول ، اذ انه يبلغ ٦٤ مترا ، فان هـذه البوابة كانت اشبه بشق في واجهتها . اما غرف السلم التي تقع في كل زاوية من المبنى الشمالي الشرقي فانها تكون المرتقى الى حصون الزوايا الشبيهة بالابراج ، وان هذه سوية مع واجهات الساحة التي لا فتحات لها ، لا بـــد وان كانت تسيطر على مظهر مبنى القصر كله . ولقد كانت الزاوية الشرقية من المبنى تستخدم لاغراض منزلية بشكل خاص ؛ فقد كان الترتيب هنا يتألف من ممرات ضيقة ينفذ منها الى غرف مقبية اشبه بالخلايا على كلا الجانبين (١٧) (الشكل ٧١) والبرج المشيد باللبن ، والذي عثر عليه المنقبون في الجنوب الغربي من الساحة الكبرى لا بد وان كان جزءا مهما في القصر . فهو يشبه الدكة داخل مبنى المعبد على التل أ ، غير ان البرج لم يكن قد تم الكشف عنه تماما حتى الان . وتتمثـــل خاصية فن العمارة الكشية في الطريقة التي لم توضع فيها المجموعات المختلفة التي حول الباحات متعاقبة احداها تلو الاخرى ، ضمن سور خارجي مشترك ، وانما شيدت بشكل متفكك ليس له نهج محدد بوضوح . فلاول وهلة يتكون لدى المرء انطباع بان الساحات المفردة لم تكن قد شيدت في وقت واحد بل الواحدة بعد الاخرى . ومع ذلك يستطيع المرء ان يـــرى ان هذا لم يكن هو الامر بالنسبة الى تقارير التنقيبات سوى ان ما يسمى بالملحق H كان قد شيد في الواقع ، في وقت متأخر عن اي من الاجزاء الاخرى . ولم يكن من المستطاع انجاز التنقيبات على مدى واسع في دور كوريكالزو بسبب ســـعة الابنية المفرطة . ولذلك اقتصر المنقبون على جملة مجسات عميقة كيما يحصلوا على صورة لتطور القصر ١٨ . وقد اظهرت مقارنة هذه التنقيبات العميقة ان المنطقة المركزية والغرف التي تستدير حولها مباشرة قد قسمت الى اربع طبقات من ١ ـ ٤ قسمت منها الطبقة الاولى الى ثلاثة اقسام ثانوية (أ ـ ج) . اما الملحق (H) فانه يقع على مستوى اعلى بكثير من المنطقة المركزية . وهكذا نجد ان البناء (H) كان قد شيد في وقت متأخر وانه لم يصبح جزءا مكملا لا ينفصـــل عن المبنى كله الا في تاريخ متأخر .



الشكل ٧١ مخطط ومقطع لغرف الحرس في القصر في دور كوريكالزو



الشكل ٧٠ مخطط القصر على تل الأبيض في دور كوريكالزو.

من الصعب ان نسب الطبقات المختلفة الى عصرها التاريخي الصحيح حتى وان كانت عدة اشياء تحمل كتابات تم العثور عليها في طبقات البناء . ذلك لانه لم يعثر على كل كتابة في موقعها الاصلي ، بما تم استعماله مرات اخرى في الغالب . ومع ذلك فان احدى الكتابات تحمل اسم كوريكالزو ومن المحتمل انه اول ملك يحمل هذا الاسم وكذلك اسم القصـــر (اى ـ گال ـ كي ـ شار ـ را E-gal-ki-shar-ra) اى قصر بلد الجميع والحقيقة ان تلك الطبقة الاولى من البناء التي يمكن ربطها بالملك الكشي الاخير مردوك ابال ادينا الاول mardük apal-iddina (١١٧٦ ـ ١١٦٤ ق . م .) ذات اهمية خاصة ، لان الملحق (H) الذي اكتشفت فيـه الرسوم الجدارية المهمة يقع مباشرة على انقاض لا بد وان كانت معاصرة للطبقة (ـ Ia ـ) . وعلى هذا فان الملحق (H) ورسومه لا بد وان يعود في الاصل الى نهاية العصر الكشي ، وربما يكون متأخرا حتى عهد سلالة ايسن الثانية .

وحتى اليوم ما يزال النحت الاثري في العصر الكشي اشبه بنتاج غير متجانس الاوصال صحيح انه ظهرت خلال الثلاثين سنة الاخيرة ثمة معلومات جديدة حقا تتعلق بفن العمارة الكشي تختلف ابتداء من المخطط الارضي الحقيقي للمعبد الى بناء القصر ونسق القصر الملكي ، ومن الاقبية الانبوبية الى ابتداع نحـت معماري حقيقي معمول من الطابوق ، الا ان الكثير منه ما يزال يكتنفه الغموض ، وليس في مقدورنا ان نتأكد لا من اصله ولا الغرض منه .

هناك حقيقة واحدة مؤكدة هي ان فن العمارة في بابل من عهد الملك الكشي كرانداش قد ظهر ـ على الرغم من ارتباطه بالتقاليد السابقة ، بمظهر جديد تماما لا يمكن ان يعزى الا الى صفته الكشية . وحتى اذا ما فقد هذا المظهر الجديد وضوح مظاهره خلال الالف الاول قبل الميلاد ، فان على المرء ، مع ذلك ، ان يكون حذرا بان لا يقلل من قيمته ، حتى ولو اخفق في معرفة الانجاز الذي حققه العرق الكشي .

ب ـ النحت والرسم

لا تتناسب معلوماتنا عن الفن الكشي مع معلوماتنا عن فن عمارة الكشيين . لكننا تعلمنا هنا مرة اخرى كيف نقيم الانجاز الكشي . فالاعمال الفنية القليلة التي عرفناها قد اعانتنا على تصور التغير الاساسي من العالم السومري البابلي الى العالم الكشي حتى قبل ان نكون قد درسناها كلا على حدة بالتفصيل . ذلك لان هذه الاعمال الفنية تعود جميعها الى صنف جديد من اصناف التشكيل الفني . فمن العصر الكشي وما بعده ، قد تطلع غيننا الى صورة المتعبد التي ورثنا كل سلسلاتها من الالف الثالث قبل الميلاد . ومثل هذا تحوله ايضا عن الوسطين الرئيسين للنحت الناتيء ، وهما اللوح النذري ومسلة الانتصار ، اللذين يبدو عليهما ايضا بانهما قد اختفيا وعوض عنهما .

ظهر النحت الناتيء على الاجر المقولب في بابل بمثابة جزء من النحت المعماري ، بما لاحظنا اهميته قبلا . ولم يكن ما سمي بالـ (كدورو) * اقل اهمية ، وهو الذي كان مرادفا في ذلك الوقت لعمارة الفن الكشي غالبا . فقد كان يحمـل هبة الارض . وكان على شكل مسلة ، وقد اصبح هذا وسطا مهما للنحت الناتيء .

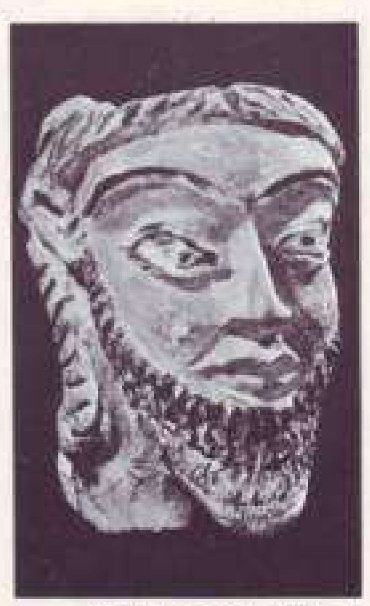
* كدورو : عرفت بحجارة حدود ولكنها في الواقع وثيقة بملكية عقار مثبتة فيها حدوده واسم مالكه واسماء آلهة مختلفة تشهد بذلك ، وتحافظ عليه من التجاوز . وتوجد حجارات كدورو اقدم زمنا من العصر الكشي الا ان في هذا العصر ازداد استعمالها واستمر ذلك حتى الادوار المتأخرة . وتكون في القسم الاعلى من الكدورو رموز الآلهة وفي الاقسام الباقية كتابات .

١ ـ الامثلة القليلة الباقية من النحت المجسم .

لم يتم الكشف من نحت كشي مجسم سوى بقايا قليلة جداً . ففي الوقت الحاضر لا يمكن افتراض وجود هذا الفن العظيم الاعلى اساس شواهد المصادفة لوجود مجموعة من كسر من حجـر الديورايت فيها بقايا كتابة سومرية لكوريكالزو محفورة بدقة ١٩ ولسوء الحظ فان هـذه الكسر لم تبرهن على شيء ما سوى وجـود تمثال جالس لهـذا الملك ، وانها لا تضيف شيئاً من تفاصيل اسلوبه . ومن ناحية اخرى هناك رأس رجل (٢٠) (اللوح ٢٢٥) بمقدار نصف الحجم الطبيعي مصنوع من الفخار وهو يخبرنا بعض الشيء عن شخصية النحت الكشي المجسم . وقد جعـل الصنع اكثر حيوية وذلك بتلوينه باللونين الاسود والاحمر الزاهيين . صحيح اننا نعرف القليل عن اعمال النحت وذلك بالمقارنة التي تساعدنا على التحدث عن عمـل فني كشي نموذجي . غير انه لما كان هذا الرأس قد عثر عليه في انقاض المقر الملكي الكشي ، فان من الصعب ان يعزى اصله الى عصـر آخر من عصور الفن . فالنحات الذي صنع ، بمثل هذه اللمسة الواثقة ، تمثال الضبع (٢١) (لوح ٢٢٤) من دور كوريكالزو قـد استخدم ايضاً ذات الطرق لانجاز الواقعية . ويبدو ان سيادة الكشيين قـد استمرت عدة قرون في بلاد بابل . ومع ذلك فان كل ما نملكه من النحت المجسم ضئيل جداً لا يساعدنا على ان نتعقب تطوره . فنحن لن ننجح في هـذا حتى وان درسنا الامثلة التي تتوافر اكثر من الفن ذي البعدين : والرسم الجداري ، والنحوت على احجار الحدود ، واحسن من ذلك ، ولو بصورة جزئية ، النقش على الاختام .


* هذا الرأس الصغير الحجم ارتفاعه ٩ر٥ سم .


اللوح ٢٢٤ تمثال لبوة من الفخار . من دور كوريكالزو . الارتفاع ٧ سم . المتحف العراقي في بغداد .


اللوح ٢٢٥ رأس ملون لتمثال رجل من الفخار من دور كوريكالزو . المتحف العراقي في بغداد .

٢ ـ الرسم الجداري

واظب كوريكالزو على استخدام التقاليد القديمة للرسم الجداري ، تلك التقاليد التي درسناها اخيرا خلال العهد البابلي القديم في ماري . ولم يتغير من هذه التقاليد كثيرا ذلك لان الرسم كان ما يزال في نطاق اللون القديم وهو الاسود والأبيض والاحمر على طلاء طيني سميك او على الجص احيانا . ففي الاجزاء القديمة من القصر في التل الابيض ومن الطبقات ١ ـ ٤ لم تستعمل في الزخرفة اول الامر سوى اشكال هندسية . ومع ذلك ففي نهاية العصر الكشي في عهد حكم مردوك ابال ادينا نجد ان رسم الاشخاص يختلف عن الرسم البابلي القديم وكذلك عن الرسم في العهد الاشوري الوسيط والحديث . فهناك صف من رجال يمشون بخطى واسعة ، هــم من الموظفين على اكثر احتمال ، يدخلون القصر ويخرجون منه لاعمال يؤدونها . وقد ظهروا سوية على سطح تصويري مستطيل محاط بحاشية محلاة بالزخارف كان يستقر عليها دائما في مداخل الابواب . وتبدو الصورة اشبه بالاقمشة المزركشة التي كانت تعلق لغرض حماية الجدار وحواشي الباب لانها تمتد حول الباب .

فهذه الرسوم الموجودة في الملحق II تبين نوعين من الشخوص . الاول منهما رجل عاري الرأس يرتدي ثوبا طويلا له عصابة رأس تمسك شعره الطويل الذي يتدلى كثيرا على ظهره ، وله لحية طويلة مشابهة جدا للحية الرأس الفخاري الذي مر وصفه قبلا (٣٢) (لوح ٢٢٥) . اما النوع الثاني من الشخوص (الشكل ٧٢) فانه يرتدي جلبابا



الشكل ٧٢ رسم جداري لرجل من دور كوريكالزو .

طويلا له حزام (وله كذلك وشاح ذو حواشي مشرشبة من امام ومن الجوانب وفي داخل الحزام) .

اما فــوق رأسه فانه يضع قبعة طويلة اشبه بالطربوش تستدق الى الاعلى . وله جسم ثقيل عريض . ويبدو ان رؤوسهم تستقر على اكتافهم مباشرة كما لو انهم لا رقاب لهم . واذا ما قارن المرء هذه الشخوص والتي تعــود في الغالب بشكل مؤكد الى عهد حكم مردوك ابلا ادينا في العصر الكشي المتأخر ، مع الآلهة ذات الاجسام الطويلة من معبد اننا الذي انشأه كرانداش خلال بداية العصر الكشي ، فانه لا بد وان يسأل نفسه عما اذا كان التباين التام في اجزاء الجسم البشري الذي حدث خلال هذين القرنين ونصف القرن كان نتيجة تطور داخلي في الموقف الكشي من الاسلوب ، او ان السلالة الكشية البابلية الوسيطة ذاتها قــد تغيرت نتيجة ازدياد قوة التأثيرات الآرامية المستمرة . فمثل هذه المسألة سوف نعالجها عندما نتكلم عن اصول الفن البابلي الحديث .

*

٣ـ النحت النافر

لا توجد صيغة فنية اخرى ارتبطت بالصفة الكشية بكل جلاء مثل مجموعة كبيرة مما يعرف باحجار الحدود فهذه تشبه مثل حجرة ميشو (٣٣) Caillou Michaux * في دار الكتب الوطنية بباريس ، من بين اول الاعمال الفنية لحضارة الشرق الادنى القديم وتاريخه ، والتي اصبحــت معروفة في اوربا . فهي لا ترتبط ، الا بشكل ضعيف ، مع فكرة الحدود الموروثة عن اسمها كدورو والتي يربطها الفكر بالشرح الاثري . وتقــوم اهميتها الحقيقية القانونية والتاريخية على النص المطــول من الكتابة المسمارية التي تغطي ، بصفة عامة ، القسم الاعظم من سطحها ، اكثر من اعتمادها على المنحوتات الـــدينية الرمزية او الاسطورية التاريخية التي نفذت بطريقة فنية جدا (٣٤) . فلقــد اوضحت النصوص ان احجار الحدود كانت براءات رسمية لهبات كان يصدرها الملوك وكبار الموظفين ـ في شكل مسلة حجرية . فالاعلان عما كان يــودع في المعابد على اكثر احتمال ، وعلى شكل رقيم طيني او معدني مكتوب بنفس المحتوى ، اي انه يمنح الى شخص معين ، او موظف او راهب او معبد ، قطعة ارض معينة مع الغاء ضرائب معينة وفرض واجبات محددة . وهكذا فان حجر الكدورو عبارة عن سجل للقوة الاقطاعية التي يتمتع بها الملك ، ويستطيع ـ طبقا لقانون ملكية الارض عند سكان الجبال ـ ان يتصــرف بالارض وبالامــلاك ، وان يمنحها الى اتباعه المستحقين ، مع انه يستطيع ايضا ان يسلمها الى الآلهة وخدمها من الكهنة والكاهنات . ترى ما هو المدى الذي ابتعد فيه هذا عن عصر فجر التاريخ السومري حين كان الامير انسي و اللوكال اي الملك ، يتسلم كل الارض من الاله لادارتها ؟ غير ان الفرق على اكثر احتمال اسمي لاغير . فقد بقي شكل البراءة التي تعبر عن سلطة الملوك الكشيين ، اي شكل حجر الكدورو ، على نفس ما كانت تستخدم به لاعلان مفعولها من قبل الملوك منذ عصر فجر التاريخ . فلقد بقي الكدورو

* اخذه ميشو طبيب فرنسي الاصل في الثلث الثالث في بغداد عام ١٧٨٠م حجرة كدورو وجدت في اثناء الحفر في منطقة سلمان باك بالقرب من ضفة النهر ، وعليها كتابة للملك الكشي كوريكالزو . وفي هذه الكتابة اسم مدينة يمكن ان قراءته الصحيحة Bak - da - da - القريب من اسم بغداد .

ذات الشكل كالمسلة التي سجل عليها احد الامراء سابقا من بين عصري جندة نصر وميسلم ، هبة ارض على ما عرف بالكدورو الصغير من لارسا (٢٥) . ولقد كانت المسلة في الاصل كتلة حجر مطولة تقام منتصبة ولم تنحت الا بشكل طفيف ، فغدت في بعض الاحيان لوحا مدورا عند القمة ـ كما هو الامر في عهد نرام سن والأنتوم ـ ولكنها اصبحت ايضا على شكل منشور كما كانت هكذا قبلا في عهدمانشتوسو ، ومن ثم مرة اخرى في عهد الملوك الاشوريين ؛ ولقد استعمل الملوك الكشيون كلا الشكلين بنفس الوقت في صنع احجار الكدورو . اما ان الكدورو كان تعبيرا عن مفهوم الملكية وسلطها فقد ابرزته (من ناحية واحدة) حقيقة ان شتروك ـ نخونتي الذي تغلب على الكشيين في القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، تحمل عبء نقل عدد كبير منها الى سوسة في شكل منهوبات. اما الحقيقة القائلة بانه لم تكن هناك فيما بعد ذلك ، اي في اشور ، احجار كدورو وانما مجرد مسلات منشورية مزخرفة ومناظر نحوت تصور الاعمال الملكية ، فانها تؤكد الموقف المختلف للاشوريين تجاه الملكية بشكل مناقض لموقف البابليين والكشيين ايضا . فقد كانت الملكية قبلا في العصر البابلي الكشي الوسيط في بابل تعبر من اي تعبير عن صفتها العسكرية ، والحربية بل وحتى الصفة البطولية الاسطورية مناقض للملكية الاشورية التي حولت نفسها بصفة متزايدة الى عقيدة ايديولوجية سياسية . وقد ادى هذا الفرق الى عدم وجود اي من السجلات الحربية خلال العصر البابلي الوسيط او النحوت الكشية الناتئة . كما انه كان يكشف الطبيعة الدينية الاسطورية الخالصة لمجموعة مهمة من النحوت الناتئة التي تعود الى العصر الكشي ولكل الصور الناتئة التي حفظتها احجار الحدود لنا .

لم يتم بعد جمع اعمال النحت الناتيء على كل الكدورات ودراستها بانتظام من قبل الاثريين . فحين سيتحقق هذا سيكون في مقدورنا ان نقيم بصفة نهائية مادة موضوعه واسلوبه وتطوره النهائي خلال عصر السيادة الكشية ، وكذلك الامثلة الحقيقية المفردة للنحت الكشي الناتيء (٢٦) فنحن نعتبر في الوقت الحاضر ان اقدم مثال لشكل الكدورو الفني من العصر الكشي يتمثل في قطعة الطين المحفوظة في المتحف البريطاني (٢٧) . فالنحت يحمل اسم الملك كوريكالزو . ومع ذلك فان هذا الاثر لا يحوي نحتا ناتئا مصورا . لكننا نرى بين العديد من الكدورات المحفوظة في متحف اللوفر (٢٨) التي عثر عليها خلال التنقيبات التي اجريت في سوسة ، ان الاغلبية العظمى منها هي قطعات تعود الى العصر الكشي المتأخر ، وبصفة خاصة قطعات من عهد حكم الملك مليشيخو الثاني وعهد ولده مردوك ابال ادينا . ولذلك فنحن لا نملك سوى نظرة ذات جانب واحد عن تاريخ النحت الناتيء على الكدورو .

وعند نهاية العصر الكشي ، اي القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، كانت كل الاساليب المختلفة للنحت الكشي الناتيء ، المتقدمة منها والمتأخرة ، قد استعملت في ذات الوقت . وقد كانت هذه على اكثر احتمال اعظم مرحلة متطورة للنحت الناتيء على الكدورو بالنسبة الى مادة موضوعه واسلوبه ، ولذلك فلا نجد فيما بعد ، خلال العصر البابلي الحديث ، سوى صدى ضعيف لهذه الصيغة الفنية .

ولم تكن مادة موضوع النحوت الناتئة على الكدورو في الواقع ذات اكتفاء ذاتي كما هو الامر مثلا بالنسبة الى النحوت الناتئة التي تروي القصص على المسلات الاشورية (انظر فيما بعد) ، اذ يبدو عليها انها بقيت حتى الاخير تخضع لنص براءة الهبة . اما بالنسبة للنص كله او لجزء منه ، وبصفة خاصة بالنسبة الى القسم الديني الذي اضيف الى آخر البراءة لغرض حمايتها . ومع انه لا يمكن بصفة عامة تشخيص الآلهة التي وردت اسماؤها في القسم كقوى حافظة خاصة ، او بين الشعارات الرمزية التي نرى في نحت ناتيء على الكدورو ، الا انه مع ذلك لا يوجد ادنى شك في ان هذه العلامات قد فرضت لكي تجعل الكدورو بمثابة نصب مقدس . وعلى هذا فان الاحتراز بالكدورو كليا لم

جزئيا، يعني انتهاك حرمته. وان الحاجة الى وضع براءة الهية تحت حماية عدد كبير من الآلهة فسر الاشكال، وذلك عن طريق اضافة شعاراتها الرمزية المجردة، تتولى بالدرجة الاولى تطـوير الشعارات التي كانت لها اصولها في قرون سابقة. وربما كانت هذه الحاجة في العصر الكشي تتفق مع التحول ضـد فكرة تمثيل الآلهة في اشكال بشرية، مما يمكن ان نستنتجه من تشريع الملامح واختفاء القيم الخلقية.

ولسنا نجد في اي مكان آخر خلال التاريخ الطويل لفن الشرق الأدنى القديم، ان تصوير الرموز الالهية قد استعمل بمثل ذلك المدى وبشكل منتظم جدا كما حدث ذلك على كدورو العصر الكشي المتكامل حين كانت تكتب ازاءها ايضا في الغالب ولاغراض التشخيص، تعاريف مناسبة ومعينة(٢٩). فلغة التعبير التصويرية الدينية بالنحت الناتئ على الكدورو لم تكن في الاصـل غالبا، تعبيرا فنيا عن الافكار الدينية مثلما كانت كمحاولة للصيغة الدينية التصويرية التي تبلور التأمل الديني عن مجموعة الآلهة المتعددة في الالف الثاني قبل الميلاد. فلم يعد كافيا ايجاد رمز مجرد ملائم لشخصية عادية مهيمنة مثل شخصية الاله التي تكونت على مر القرون.

ولقد غدا الان مهما ايضا ان نشير الى صفة التركيب للآلهة كما هو الحال فيما يشبه السمكة المنزة. وان توضح وضعها المرئي في النظام الديني، ومدلولها في مختلف اصعدة الكون. صحيح اننا لا نستطيع حتى الان ان نفهم كل العقد الدينية والفكرية لهذه الصيغة التصويرية: الا انها مع ذلك تشير بصفة خاصة عملا فنيا جميلا ـ مثل الكدورو الذي دون عليه مليشيخو الثاني، العقد لمصلحة ولده مردوك ابال ادينا (٣٠) (لوح ٢٢٩) ـ يهيء لنا على جانبه الجمهوري نصا معترفا به يمكن ادراكه تماما. صافته القوى الخارقة للطبيعة والتي تحكم الكون. ففي خمسة صفوف من الافاريز مرتبة بشكل افقي الواحد تحت الآخر تم تمثيل مجموعة الآلهة الكشية كلها في رموز ابتداء من الآلهة النجوم في اعلى السموات الى القوى الخفية في اعمق نقطة من العالم السفلي، طبقا للنظام اللاهوتي والمرئي معا. فكل من يتلف او يغير نص البراءة فانه يكون قد اعتدى على مجموعة الآلهة. وقد يعتبر الجزء المصور من الكدورو بمثابة تعزيز للقسم الموجود في النص، حين نجد على حجر ثان الملك مليشيخو لابنته، ان النحت الناتئ يبدو وكأنه تصوير للهبة ذاتها (٣١) (لوح ٢٣٠). ففي هذا الرسم يرى مليشيخو وهو يقتاد ابنته بيده الى الالهة نانا انما الالهة فانها ترتدي رداء سماويا كان مقدسا طيلة قرون، هو الرداء المفضل، وتضع على رأسها تاج ريش جديداً ذا شكل اسطواني. قد جلست فوق عرش يشبه بشكله معبداً، اقيم على قاعدة لها سيقان اسود. وهي ترفع كلتا يديها بالتحية للملك الذي يرتدي ثوبا طويلا منطقا، ذا اشرطة متقاطعة على صدره، ولابنته التي تحمل قيثارتها على ذراعها الايسر.

وهناك شمعدان طويل امام الالهة. وتحوم فوق رأسها الاشارات السماوية الثلاث وهي سن وشمش وعشتار. ولما كانت نانا الالهة العليا ممثلة، في هذه الحالة، في البراءة بشكل بشري تماما فقد تم الاستغناء عن الرموز السماوية الدنيا على اكثر احتمال. ويمثل كدورو ابنة مليشيخو هذا في موضوع مادته عودة مشهد التقديم السومري الموغل في القدم ولو ان النسب المتعلقة بجسم مليشيخو الممتلئ تشبه مسبقا ابدان تلك الشخوص المرسومة على احد الجدران والتي تعود الى عصر ولده في دور كوريكالزو. ولذلك فان هذا المنظر يبين ايضا تأثيرا ارانيا قويا.

بلغت رمزية اللغة التصويرية والنحت الناتئ الكشيين ذروة تطورهما قبل انهيار السلالة الحاكمة في القرن الثاني عشر قبل الميلاد بوقت قصير، وذلك في مجموعة من احجار الحدود حيث صار شكل المسلة ذاتها منطويا على اهمية رمزية فكتلة الحجر الطولية المستطيلة التي انتصبت منتصبة لم تعد مجرد كتلة ذات مقطع عرضي مربع حسب بل اصبح سطح

اللوح ٢٢٩ كودورو من حجر كلسي لمليشيخو الثاني، من سوسة
الارتفاع ٦٨ سم. متحف اللوفر باريس.

اللوح ٢٣٠ كودورو من حجر الديوريت لمليشيخو الثاني، من سوسة
الارتفاع ٩٠ سم. متحف اللوفر باريس.

كتلة الحجر كله الآن منحوتا بطريقة لها شكل قلعة تحميها الابراج والشرفات او بشكل قصر محصن. وابسط مثال لهذه المجموعة موجود في المتحف البريطاني (٣٢) وعليها نص عهد مليشيخو. وهناك قطعة من حجر آخر تعود الى ذات الصنف الذي وجد اصلا في سوسة (٣٣) (لوح ٢٣٣).

فالسور المتوج بالشرفات ما بين الابراج الثلاثة في زوايا المبنى، يمكن تشخيصه بيسر. غير ان القسم ذا الاهمية العظمى من هذا التاج هو بقايا قليلة لسوء الحظ - من مشهد اسطوري في نحت نافئ، تم الحفاظ عليه بصورة في الافريز الذي يقع فوق القلعة. ففي هذا النحت النافئ يوجد قارب له قاعدة منبسطة وقيدوم يبرز منه رأس تنين، لسانه متدلع وقد برزت من القارب ثلاثة صواري يبدو عليها بانها اعلام، ولها هي الاخرى رؤوس الهة عائلة مثبتة فوق القمة بصفة القبة. ونستطيع على اكثر احتمال ان نشخص رأس التنين بربطه مع مشخوش Mushhush - اي التنين الافعى، وهو ذو علاقة ايضا مع مردوك بين الآلهة الاخرى. ومن ذلك نستطيع ايضا ان نشخص الاله مردوك نفسه كشخصية بشرية متوجة بقبعة طويلة اسطوانية. وهو يرتدي رداء طويلا يتدلى الى الارض ومن المحتمل انه يرى في اللحظة التي يقوم فيها برحلة في قاربه المقدس.

والى حد بعيد فان المثال الاكثر اهمية من هذه المجموعة الاخيرة من الكدورات، وهو اجمل مثال في ذات الوقت للنحت الكتلي النافئ، في مادة موضوعه واسلوبه. وان كنا لم نفهم الى الآن سوى جزء صغير من اللغة التصويرية لسحره الرمزي، يتمثل في حجر فيه فراغ واسع ترك فيه لعقد مطول، لكنه مع ذلك لم يتم انجازه. ان هذا المثال هو ما يعرف بالكدورو غير الكامل الذي عثر عليه في سوسة والمحفوظ الآن في متحف اللوفر. وعلى الرغم من عدم اكمال نحته فان شتروك نخونتي لم يتردد في نقلـــه كغنيمة الى سوسة (اللوحان ٢٣١، ٢٣٢) (٣٤).

نحن نعرف ان القلعة المحصنة بالابراج لم يكن يقصد بها ان تكون صورة لبعض الاماكن المحصنة لكنها كانت بحد ذاتها ذات اهمية رمزية كبيرة لانها تستقر فوق افعى هائلة تلتف على قمر اسها. في حين تلف افعى اخرى هائلة نفسها حول قمة الحجر، مع وجود ثور رابض في وسطه. فالافعى السفلى لها ذات القرنين اللذين في رأسها مثل مشخوش، الحيوان الذي يمثل مردوك وعدة الهة من العالم السفلي. وهكذا فان القلعة لها اسها في العالم الذي يجري حوله نهر العالم السفلي.

ومع ذلك فان قمتها محاطة بنهر يناظر ذلك النهر، اي المحيطات السماوية؟ وانها متوجة بالثور السماوي؟. وبين الاس وسمت القلعة تبدو اجواء الكون بصفة رمزية في اقسام مختلفة من البناء العظيم. كما تشاهد بعض المخلوقات هناك ايضا. فمن مياه الاعماق ترتفع الاسوار والابراج الداعمة للعالم. وقد صممت الاسوار لكي تحمل اوامر الملك، سيد العالم، في سطور اعدت بكل عناية. ويقع بين قمة الابراج ذات الشرفات في قلعة العالم واجواء الثور السماوي والماء السماوي، افريزان مصوران، يفصل احدهما عن الآخر

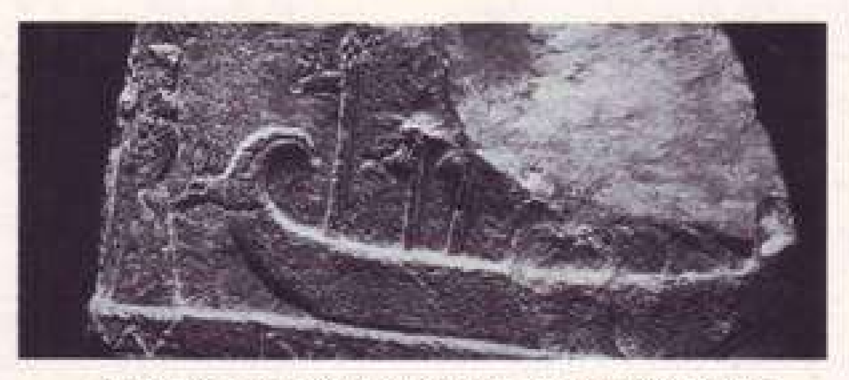
حدان فاصلان. فالخط الاعلى، الذي يتدلى عليه رأس ثعبان سماوي قد ملئ افريزه تماما برموز مجردة معروفة لآلهة سامية، على غرار ما سبق لنا ان استطعنا دراسته بيسر قبلا في الجانب المصور من الكدورو الذي اقيم لمردوك ابيال ادينا (لوح ٢٢٩). فهذا هو محيط الآلهة السماوية اي قمة مجمع الآلهة. اما الشريط التصويري النافئ فانه الجزء الاهم من النحت النافئ برمته، في حين يعود الجزء الذي يصعب ايجاد تفسير له، الى محيط بين السماء والارض يقوم فيه سلام فردوسي يحكم بين الابطال من البشر وحيوانات الصحراء. ففي حديقة اصطناعية انشئت من نباتات في احواض كبيرة، يوجد خمسة رجال يرتدون تنورات نصفية الطول ويحملون قسياً وكنانات على ظهورهم، وامرأة ترتدي ثوبا



اللوح ٢٢١ كودورو من عصر كاشي - من سوسة - الارتفاع ٥٤ سم - متحف اللوفر باريس.



اللوح ٢٣٢ الجزء العلوي للكودورو (اللوح ٢٣١) .



اللوح ٢٣٣ جزء من كودورو من حجر كلسي لمليشيخو الثاني . من سوسة . الارتفاع ١٩ سم . متحف اللوفر بباريس .

طويلا وعضلا ، والكل يرقصون ويعزفون على الموسيقى سوية في مسيرة دينية . وتتعقب الأسود والثيران الوحشية والماعز البري وكأنها مسحورة ، وقع اصوات الصنج وضربات الاعواد .

اين مصدر هذا الموضوع الذي سوف لن نصادفه سوى مرة واحدة اخرى حسب في عالم الشرق الادنى القديم ، وذلك في عملين رائعين من اعمال النحوت الجدارية الآشورية المتأخرة لآشور بانيبال ؟ (انظر ما يلي ، لوح ٢٨٣) . من اين اخذ فنان حجر الحدود الكشي المتأخر فكرة المطرب اورفيوس * المتغلب على الحيوانات الوحشية بقوة الموسيقى ، وانتصار الخير بصفة سلمية على الشر ؟ . هل وجدت مثل هذه الفكرة قبل آشور بانيبال بخمسمائة سنة في بلاد الرافدين ، وهل اوجدها الكشيون في ايران ؟ ان اهمية مثل هذه الكدورات دون ريب ، في تاريخ الفكر ، تفوق على وجه التأكيد صفاتها الجمالية . ذلك لان تحول المسلة الى رمـز لكل العالم المقسم بخطة سماوية الى اجواء ، يعتبر نجاحا معترفا به . وان المناطق المختلفة لحياة الآلهة المتفوقين قد تم التعبير عنها في شكل مناظر اسطورية ، لكن نوعية النحت ذاته ، وقوة اسلوبه ، وبناء تركيبه لم تسم الى ما فوق درجة الوسط .

لا يوجد نص يساعدنا على تحديد تاريخ الكدورو غير الكامل . غير ان التصميم التام وكل تفاصيل عناصره التصويرية ، تبين الكثير من المشابهات مع البرادات الأخرى التي اهداها مليشيخو الثاني لمنح الارض ، الى درجة ان في الامكان ، على اكثر احتمال ، نسبته الى هذا الملك الكشي المتأخر . اما ما اذا كان هذا العصر المتأخر قد اخذ يظهر دلائل واضحة عن الانحطاط في الاسلوب ، او كان ما يزال في ذروة تطوره ، فان من الصعب تقريره بأي تأكيد ، وذلك بسبب نقص ما يتوفر لدينا من الفن الكشي الاساسي . ونستطيع ان نحصل على فكرة افضل عن تطور هذا الفن عن طريق النقش على الاختام .

٤ ـ النقش على الاختام .

اجريت في السـنوات الاخيرة دراسة دقيقة عن النقش على الاختام بحد ذاته ، وبالنسبة لعلاقته بالنقش على الاختام في المنطقة الثانية الآشورية الوسطى خلال الفترة من انحطاط بابل القديمة الى سلالة ايسن الثانية ، اي الى العصر البابلي الحديث (٣٥) . ولقد اعانتنا هذه الدراسة على ان نلاحظ كيف ان النقش على الاختام في القرن الخامس عشر قبل الميلاد وفي عهد النحت المعماري لكرانداش ، قد بدأ يحرر نفسه لاول مرة من تقاليد الفن البابلي القديم اما في القرن الرابع عشر قبل الميلاد فاننا نجد ان نقاشي الاختام ما يزالون يستعملون الاشكال البشرية المفرطة في الطول التي كانت شائعة بصفة خاصة خلال انحطاط سلالة بابل الاولى (٣٦) . فلقد اعطيت الكتابات فراغا متزايدا على الاختام الاسطوانية وتحولت الى صلوات مطولة ، في حـين ان الرمزية التي صادفناها في النحت الناتئ على الكدورو لم تتطور الا ببطء ، وكانت رموز الآلهة وحدها تحتل فراغا معتدلا حسب .

والموضوع السومري القديم عن دورة إنانا وتموز والذي يجدده سكان الجبال في الحال ، قد ظهر هو الآخر في مناظر ثانوية على اختام في عهد حكم بورنابورياش Burnaburiash ** (٣٧) (الالواح ج ٥ ـ ٧) . ففي المرحلة الثانية من التطور

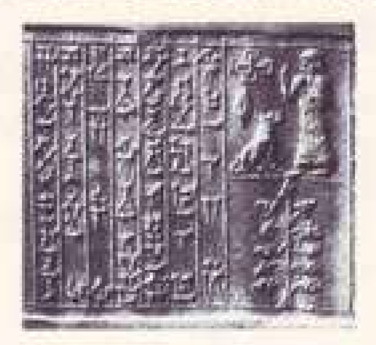
* اورفيوس وهو من الابطال المؤلهة في الاساطير اليونانية . له قوة ساحرة بحيث اذا عزف على القيثار وغنى تصغي اليه طيور السماء واسماك الجداول وحيوانات البراري وحتى الاشجار والصخور والروابي . وكان موضوع غنائه يوريديس الحبيبة التي احبها كثيرا وفقدها بلدغة افعى سامة .

** بورنابورياش . يعرف ملكان من الملوك الكشيين بهذا الاسم الاول منهما كان حكمه ١٤٩٢ ـ ١٤٨١ ق . م وقد ابرم معاهدة مع الملك الاشوري بوزر ـ اشور الثالث حول الحدود بين المملكتين والثاني كان معاصرا لامنوفس الرابع (اخناتون) (١٣٦٤ ـ ١٣٤٧ ق . م) وقد كان صهراً للملك الاشوري الشهير اشور ـ اوبلط .

حسب خلال القرن الخامس عشر حتى القرن الرابع عشر، وفي عهد حكم كوريكالزو الثاني ونازيماروتاش Nazimaruttash بلغ النحت الكشي على الأختام ذروته الكاملة في مادة موضوعه وأسلوبه. ولو اننا لا نملك سوى قطع قليلة تثبت هذا الأمر (٣٨). غير أن هناك بعض الطبعات على رقم طينية قليلة من غير مؤرخة بموضوعها عهد حكم الملكين كوريكالزو الثاني ونازيماروتاش تبين - في غنى تركيبها التصويري والحرية الطبيعية في التنفيذ والأسلوب - ردة واضحة ضد الرمزية المجردة والتصوير الصارم في أوائل العصر الكشي. ولكن نظائرها في الفن الكشي الرئيس في القرن الرابع عشر قبل الميلاد مفقودة بالنسبة الى ما بين ايدينا من النتاجات الفنية التي تم العثور عليها حتى الآن. فالذي ينقصنا تحت تأثيره من خلال عصر الملكين برابرياش ونازيماروتاش. وان النقش على الأختام ولسوء الحظ ليس سوى بديل جزئي (الألواح ن ٥-٧).



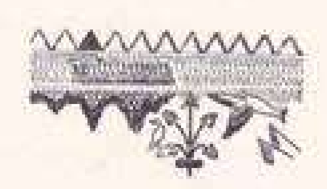




الالواح : ج ٥-٧ أختام اسطوانية من العصر الكشي









اللوح ن ٥-٧ أختام اسطوانية من العهد الكشي

الفصل الرابع

الفن الآشوري

الفن الآشوري

أ ـ الفن الآشوري القديم والوسيط

(الالف الثاني قبل الميلاد)

أ ـ الفن الآشوري القديم

كانت بلاد اشور ، الاقليم القائم على نهر دجلة شمالي جبل حمرين (= ابيح Ebih) ولاية سومرية ثم اكدية خلال الالف الثالث قبل الميلاد . وفي النصف الاول من الالف الثاني قبل الميلاد خاض الشعب الاشوري غمار كفاح طويل ومرير عظمى كيما يتجنب ابتلاع الكنعانيين اياه ، اولئك الذين اخذوا يبسطون حكمهم ببطء على كل بلاد الرافدين . والواقع ان بلاد اشور تحت حكم سلالة ايلوشوما Ilushuma واريشوما Erishuma * يبدو عليها بانها كانت تحاول التحرر من زعامة الجنوب في الامور الحضارية . ذلك لان امراء اشور لم يؤسسوا محطات التجارة الخاصة بهم حسب في الاناضول التي كانوا يحصلون منها على المواد الخام الضرورية ، بل ان قانون الدولة الاشورية ايضا اخذ يطبق في هذه المدن المحطات التي يقيم فيها الغرباء.

فقد كانت الايمان تقسم على سيف الاله اشور . وكان التقويم الاشوري وحده هو المعروف . وكانت السنين تسمى حسب الطريقة الاشورية بعد اسماء الموظفين ، التي عرفت باسم ليموس Limus . ولم تكن الكتابة المسمارية تخط وتخرات خاصة هناك حسب بل استعملت املاء خاصا ايضا.

* ايلوشوما كان معاصراً لسوابوم (١٨٣٢ ـ ١٨١٩ ق.م) مؤسس سلالة بابل الاولى . ويظن انه بنى معبد أشور . وحارب في بابل ملك ايسن . وقد كان للاشوريين في زمنه نشاط تجاري واسع ولاسيما في زمن ابنه اريشوما الذي تنسب اليه اقدم الرقم التجارية الاشورية المكتشفة في الاناضول.

لم نحصل في حقل الفن والعمارة على مادة وافية من التنقيبات التي اجريت في كل من كول تبه * ، واشور من عصر سلالة ايلوشوما وايريشم ، من شأنها ان تساعدنا على تشخيص مظاهرها الاشورية بصفة خاصة . ولسنا نستطيع ان نفعل ذلك حتى في النقش على الاختام ، وان كان قد توفر لدينا الكثير من الاختام الاسطوانية بل واكثر من ذلك طبعات الاختام على ما نعرف بالرقم الطينية الكبدوكية Cappadocian من كول تبه (١) .

وهكذا ما يزال من غير الممكن حتى في الوقت الحاضر ان نفحص ، على وجه التأكيد ، بين كمية كبيرة من الموضوعات والعناصر الرسمية الاساسية التي نرى بما يعرف بالنقش الكبدوكي على الاختام (اي النقش السومري الاكدي ، والبابلي القديم والسوري ونتاجاتها المحلية) تلك المواد التي تعود مصادرها الى عاصمة المملكة الاشورية القديمة ، الى مدينة اشور ذاتها . فلن يكون اكثر من حدس اذ اعتبرنا الاختام الاسطوانية القليلة التي عثر عليها اثناء التنقيب في اشور والتي هي الآن في حوزة دائرة الشرق الادنى في متحف الدولة في برلين (٢) (الالواح ي ١ ـ ٤) ، امثلة من فن الاختام الاشوري القديم ، بدلاً من اختام كان يحصل عليها التجار الاشوريون من الاناضول ، ومن ثم وضعوها في قبورهم عندما كانوا يدفنون في مدينتهم المحلية . فاذا كان مثل هذا الافتراض مقبولا فان الثور الذي يحمل على ظهره شيئا ذا زوايا ثلاث كما يبين ذلك الختم (VR ٥٠٥) (لوح ي ١) قد يرمز على اكثر احتمال الى اله وجد اصلا في بلاد اشور ، ثم جلبه التجار الاشوريون الى كبدوكيا . وما يعادل هذا تماما القيمة الدينية التي يمكن ان يشاهدها المرء على الختم (VR ٥٠٨) (لوح ي ٣) والحزوز الموجودة في الرسوم المنقوشة على الختم (VR ٥١٦) (لوح ي ٤) ، وهما من الممكن ان يكونا مظهرين ابتدعا في بلاد اشور ، او اقتبسها بلاد اشور القديمة ، وكذلك بلاد الاناضول من مستوى شعبي اقدم زمنا . فاذا كانت هذه هي الحال حقا فان من الايسر في الواقع ان نفهم السبب الذي جعل ختم اعظم ملوك الاشوريين القدماء ، ونعني به سرجون الاول ملك اشور (٣) ، يكاد لا يميز الا قليلا في اسلوبه عما عرف باسم الختم الكبدوكي .

وبعد سقوط سلالة ايلوشوما ، وعندما رضخت بلاد اشور في النهاية لضغط العنصر الكنعاني ، وحين اصبحت مدينة اشور تحت زعامة اعظم منافس لحمورابي ، وهو شمشي ادد الاول ، مركزا لهذا المجتمع السامي الجديد ، فان المباني والاعمال الفنية المختلفة التي انتجت هناك يجب ان تكون مرتبطة بهذا المجتمع . ومع ذلك فان قدرا كبيرا مما ظن المنقب في اشور انه يمكن نسبته الى شمشي ادد الاول العظيم ، قد ظهر فيما بعد بانه اقدم عهدا ، وان هذا ينطبق على العمارة مثلما ينطبق على الفن ايضا . وعلى هذا ، مثلا ، اصبح واضحا بتعقب المطبوع الاخير عن القصور والمساكن في اشور ، بان اول شيء اسمي بالقصر القديم (٤) يرقى تاريخه الى العصر الاكدي . وبسبب ذلك فانه لا يمكن ان ينشأ شيء عن فن العمارة في عصر شمشي ادد الاول وان الكثير من كسر الديورايت للتماثيل المجسمة الفنية التي اراد اندري ان يعزوها الى هذا الملك (٥) ، تعود الى عصر مانشتوسو (انظر ما سبق الالواح ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤٥) .

ومن ناحية اخرى فاننا قد لا نزال ننسب الى شمشي ادد الاول واحدا من النتاجات الفنية هو النحت النافر الكبير الوحيد الذي نسب اليه لمدة طويلة . ولو ان هذه النسبة كانت من وقت لآخر مثار خلاف ، ونعني بذلك المسلة التي جيء بها من ماردين والتي اودعت في متحف اللوفر منذ سنين عديدة (٦) (اللوحان ٢٠٤ ، ٢٠٥) . فرسمها يبين حاكما منتصراً يطأ بقدمه عدواً مغلوباً ، في حين ان

* كول تبه : وهو موقع مدينة كانيش التي كانت مركز السلطة الاشورية في شرق الاناضول وكانت فيها دولة مدينة وقد وجدت فيها كتابات آشورية قديمة من زمن ايريشوم .









الألواح ١ ـ ٤ أختام من العهد الآشوري القديم .

قفاها لا يبرز سوى بعض الرجال ، ربما كانوا من الاعداء ايضاً ، في ملابس غريبة ذات شراشب مدورة تعد من المميزات السامية الغربية بصفة عامة (٧) . ولم يتم اختيار موضوع الحاكم المنتصر على اكثر احتمال ، من لدن حمورابي الخصم البابلي لشمشي ادد الاول لزخرفة مسلة ما . فمثل هذا يقدم ، لاول مرة فرقاً بين المفاهيم الاشورية والبابلية عن الملكية ولو ان كلا البلدين كانا محكومين من قبل الكمانيين فقد ادخل حمورابي في مفهومه للملكية صورته هو نفسه كجالب للسلام ، وهي صورة تطورت في عصر كوديا ، في حين ادخل شمشي ادد الاول صورته نفسه كمتغلب على كل الشرور . وهي صورة كان قد تم اختيارها اخيرا في العصر الاكدي ، كموضوع رئيس له . ومع ذلك فاذا كانت المسلة التي جيء بها من ماردين تعود في اصلها الى عصر دادوشا Dadusha * ملك اشنونا كما افترض ذلك ؟ كونه على اساس ان اسم الشهر مكرانوم Makranum موجود في الكتابة التي عليها (٨) . فعندئذ يمكن ان نستعمل نفس موضوع الانتصار الذي يصدق على تمثال Tishpak اله منطقة اشنونا والمصور على طبعة ختم من عصر الملك ايبوشوايبا (٩) .

٢ ـ الفن الحوري ـ الميتاني والاشوري الوسيط .

مما له اهمية استثنائية بالنسبة الى مستقبل الفن الاشوري والشرق الادنى بصفة عامة هو تدفق الحوريين التوسعيين على شمالي بلاد بين النهرين وقيادتهم من الطبقة الارية الحاكمة ، ونعني بذلك الميتانيين الذين اعقبوا انهيار السيادة الكمانية خلال الثلث الثاني من الالف الثاني قبل الميلاد . فالفن الاشوري خلال الفترة الممتدة من انهيار سلالة حمورابي حتى حوالي سنة ١٤٠٠ قبل الميلاد ، لا يمكن فصله عن الفن الحوري الميتاني . ففي ذلك الوقت امتدت سلطة الميتانيين من جبال زاگروس حتى فلسطين ، وقد دخلت معظم بلاد اشور ضمن مملكتهم . ومع ان العنصر الاشوري قد تغلب في النهاية على السيادة السياسية والسيطرة العنصرية للحوريين الميتانيين الا انه يبدو من المعقول ان نستنتج من ذلك ان الاشوريين ـ ابتداء من القرن الرابع عشر قبل الميلاد وما بعد ـ قد حققوا ، سياسيا وحضاريا ، كل ما كان الشعب الحوري والمملكة الميتانية يتطلعان الى تحقيقه . فالعصر المظلم بين وفاة شمشي ادد الاول والانبعاث السياسي في اشور خلال القرن الرابع عشر قبل الميلاد في عهد حكم اريبا ادد الاول Eriba Adad كان ينطوي على ثلاثة قرون ونصف القرن ـ على الاقل ـ من الانضواء تحت السيادة البابلية ، لكنه كان على حد سواء والى مدى اوسع تحت السيادة الحورية ـ الميتانية ** .

وقد تم الكشف مؤخرا عن قدر من الادلة التي توحي بوجود تحول كامل في الفن والعمارة الاشورية خلال تلك الفترة . فالقواعد المعمارية مثلا تبين ان معبد سن ـ شمش القديم في اشور قد يكون من عمل الملك اشور نيراري الاول Ashur - Nirari - I (١٠) (١٥١٦ ـ ١٤٩١ قبل الميلاد) ، اي انه عمل يعود الى عصر اعقب سقوط سلالة حمورابي مباشرة ، حيث اصبحت بلاد اشور دولة تابعة لتلك السلالة في الحال بعد ان تغلب حمورابي على

* دادوشا احد ملوك الدولة الاشنونية التي ازدهرت في منطقة الديالى وكانت عاصمتها اشنونا (تل اسمر حاليا) واتسع نفوذها في زمن دادوشا الى الفرات الاوسط غرباً والى اشور شمالاً . وفقدت هذه الدولة استقلالها على يد حمورابي بضمها الى مملكته في بابل .

** الميتانيون . كان معظمهم من الحوريين الا ان اسيادهم من الاريين . وقد اسسوا مملكة على الخابور والبليخ في اعالي ما بين النهرين . واشهر من ملوكهم توشراتا الذي غزا بلاد اشور في القرن الخامس عشر ق . م وظل لهم نفوذ على دولة اشور ويشكلون خطراً دون توسعها الى زمن اشور ـ اوبلط الاول (١٣٦٣ ـ ١٣٢٨ ق . م) الذي ساهم في اسقاط مملكتهم بصورة نهائية .

شمشي ادد الاول . كذلك فان تلك الفترة هي التي بدأ فيها ظهور السيادة الميتانية ايضا .

لا يمكن ربط المخطط الارضي لاول معبد لسن - شمش ، باي معبد اخر اكثر قدما او معاصرا له في الشرق الادنى . ويبدو انه يمثل ، لاول مرة ، شيئا ما ذا صفة اشورية خاصة . الا اذا ارجعناه الى مصدر حوري لا يزال غير معروف لدينا حتى الآن . فهو يؤلف بناء مستطيلا عدودا يكون مدخله في الجانب الشمالي الغربي ، تحصنه جملة من الابراج الضخمة المتدرجة (١١) (الشكل ٧٣) . اما البوابة فانها تقع بكل دقة على محور الجانب الشمالي الغربي في حين يمكن الوصول الى الساحة الوسطى المستطيلة عبر بوابة واسعة . ويقع الجزءان من المعبد المزدوج بشكل متناظر الى الشمال الغربي والشمال الشرقي من الساحة وكل واحد منهما يتألف من خلوة مستطيلة ومن غرفة عريضة واقعة امامها . وهكذا فانه يكون على وجه الدقة النموذج الاصلي للمعبد الاشوري الذي شيد فيما بعد في الالف الاول قبل الميلاد . فالمشابهة مثلا مع معبد نابو Nabu في خرسباد (انظر ما سبق) تقوم على اساس ان الغرف الملحقة هناك ايضا قد تم ترتيبها حول الخلوة في ذات الشكل مثلما هو الامر بالنسبة لمعبد سن - شمش الذي اقامه اشور نيراري الاول . ويبدو من المحتمل جدا ان معبد سن - شمش الاقدم في اشور هو ايضا اول مثال لنموذج المعبد الخاص بالاشوريين اذ انه يحتوي على ساحة وخلوة رئيسة طويلة وغرفة عريضة امامها . فكل ما نعرفه عن العمارة الحورية الميتانية ، اي بقايا الابنية في نوزي و الالاخ من عصر الملك الميتاني العظيم شوشتار Shaushatar (١٢) لا يوفر دليلا يبرهن على ان المخطط الارضي لهذا المعبد هو حوري - ميتاني * .

لم يتغير شكل معبد عشتار (الطبقة آ) في نوزي الا قليلا جدا في عهد الملك شوشتار عن الترتيب الذي كان سائدا هناك في الطبقات التي هي اقدم بكثير ، والتي يمتد زمنها الى العصر الاكدي (گا - سور GA Sur) وعلى هذا فلا يمكن اعتباره حوريا ميتانيا خالصا . ومن ناحية اخرى فانه في قصر نقميبا Niqmepa ** في الالاخ (تل عطشانة) الذي دون تاريخه بكتابات مثل الطبقة الرابعة يرجعها هناك في العهد الميتاني العظيم للملك شوشتار ، يوجد جزء يمكن ان يكون النموذج الاصلي لما عرف باسم بيت خيلاني Bit-Hilani والذي سنلتقي به ثانية في الاخير ، في تل حلف في شمالي بلاد ما بين النهرين ، وكذلك في القصور الملكية الاشورية بعد تكلات بليزر الثالث Tiglath Pileser ***فهذا القصر يضم غرفة طويلة مستطيلة ذات رواق ذي اعمدة امام واحد من جانبيها الطويلين . وفي الداخل موقد - وفي بعض الحالات - منصة بامتداد الجدار القصير .

وفي بعض الاحيان يرتفع سلم لا يتصل من الجوانب بشيء الى الرواق ذي الاعمدة (١٣) (الشكل ٧٤) ولذلك فمن المحتمل ان يكون ما يعرف باسم بيت - خيلاني ، الذي كانت له اهمية من اواسط الالف الثاني قبل الميلاد ، عنصرا حوريا ميتانيا في عمارة الشرق الادنى .

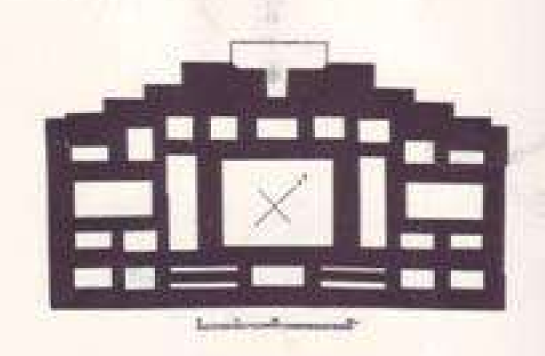
ولربما استطعنا ان نكتشف بدايات صيغة اشورية حقيقية

* الحوريون Hurrians سكان المناطق الجبلية الشمالية . ولايعرف اصلهم ، ورد ذكرهم في كتابات العصر الاكدي ونجدهم منتشرين في سهول شمال العراق وسورية منذ بداية الالف الثاني ق . م . من مراكزهم نوزي وارنجا وشيانيا . وقد اسسوا لهم دولة بين وادي الخابور والبليخ عرفت بدولة الميتانيين الا ان الطبقة الحاكمة فيها كانت ارية وليست من الحوريين .

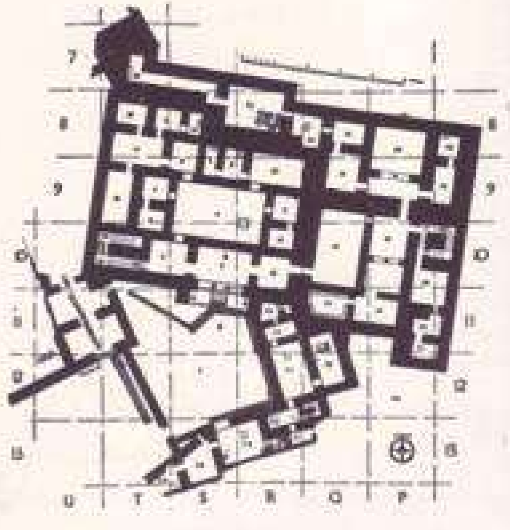
** نقميبا احد ملوك مدينة الالاخ شيد قصرا فيها وبوابة على سورها . وكان معاصرا لامنحوتب الثاني الفرعوني (١٤٤٧ ق . م)

*** تكلات بليزر الثالث (٧٤٥ - ٧٢٧ ق . م) من الملوك الاشوريين الذي حكم في كالح (نمرود) حيث وجد قصره . وعرف بالاصلاحات والتنظيمات التي ادخلها في الادارة والجيش . وقام بحملة في سوريا وكذلك ضد الاراميين في الجنوب .

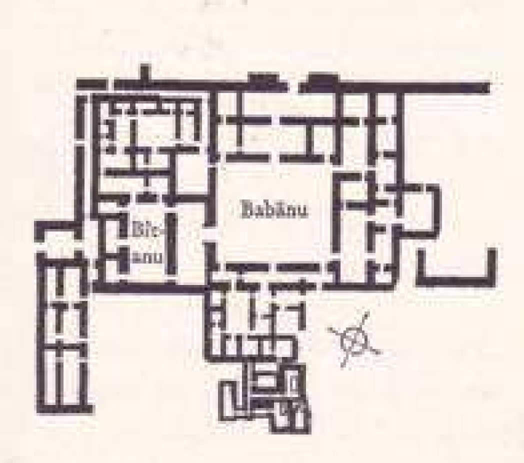
للمبنى الديني مصعودا الى عهد شوشتار في معبد سن ـ شمش الذي اقامه اشور نيراري الاول ؛ لكنا لسنا في مثل هذا الموقف المحظوظ بالنسبة الى بناء القصر الاشوري الذي يعبر عن المفهوم الاشوري للملكية ـ وهو مفهوم بالغ الاهمية لكل شيء في بلاد اشور ـ وذلك لان اقدم قصر ملكي معروف لدينا الان له صفات الابنية الاشورية الحقيقية الضخمة في كالح ونينوى ودور شروكين لا يرقى تاريخه الا الى القرن الثالث عشر قبل الميلاد . والمطبوع المفصل عن القصور في اشور (١٤) (الشكل ٧٥) ينبئنا بان بقايا الاسس الحجرية التي كشفت التنقيبات عنها هناك انما هي على اكثر احتمال جزء من قصر بناه ادد نيراري الاول في بداية القرن الثالث عشر قبل الميلاد . ويختلف مخططه الارضي عن مخطط قصر اقدم في ذات الموضع بشكل رئيس . ذلك انه لم تعد فيه



الشكل ٧٣ مخطط لاقدم معبد لسن ـ شمش لاشور نيراري الاول في اشور .



الشكل ٧٤ مخطط لقصر شبيا في تل ططابة



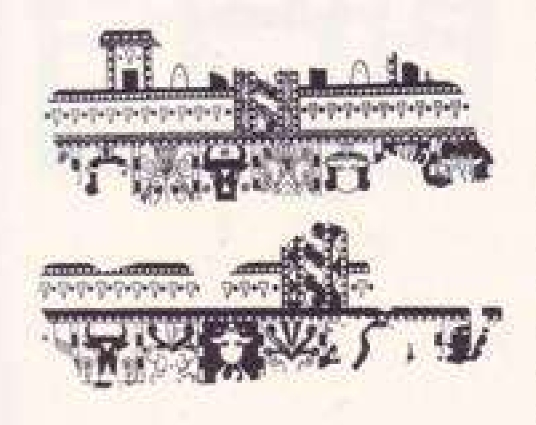
الشكل ٧٥ مخطط لقصر ادد ـ نيراري الاول في اشور .

بجاميع باحاته المختلفة محاطة بسور خارجي محدد بوضوح تم تصميمه مقدما ، وانما باسوار خارجية غير منتظمة تماما تلتقي بزوايا قائمة احداها مع الأخرى . وقد نتج عن ذلك ان اصبح التصميم برمته مقسما الى مباني حول باحتين .

مجموعة منها حول باحة المدخل بابانو Babanu والمجموعة الأخرى حول باحة السكن بيتانو Bitanu .

فهكذا منذ اوائل القرن الثالث عشر قبل الميلاد كان قصر ادد نيراري الأول (١٣٠٥ ـ ١٢٧٤ ق.م) بين المميزات الاساسية للقصر الملكي الاشوري . لكنه لم يكن قديما بشكل كاف كيما يوفر برهانا واضحا على ان بناء القصر الاشوري ، مثل البناء الديني الاشوري في عهد اشور نيراري الأول ، قد اكتسب شكله الخاص حتى قبل تحقيق الاستقلال عن السيادة الميتانية ، وانه قد شيد بصفة مستقلة عن التأثير الميتاني . ومثل هذا الامر قد يصبح اكثر اهمية ، لاننا عثرنا على قصر في نوزي (١٥) شيده احد الحكام في عهد الملك الميتاني شوشتار في حدود سنة ١٤٥٠ قبل الميلاد (الشكل ٧٦) . وهذا القصر يساعدنا على اجراء مقارنة بين عمارة القصر الميتاني والاشوري . على الرغم من انه لم يحافظ عليه الا بصفة جزئية . وعلى هذا يمكن ان يكون تخطيطه الاصلي حدسيا ليس الا . الشكل ٧٧ .

ومع ذلك فمن المؤكد انه لم يكن من طراز الابنية المشادة داخل سور محيط مخطط مسبقا ، وانما هو اكثر من ترتيب على نسق قصر زمريليم في ماري (انظر ما سبق) وكان ينبغي ان يطابق متطلبات موقعه ثم توسع تدريجيا الى الشكل الذي يلائم هذه المتطلبات . فالمبنى كله محاط بسور خارجي قوي له دخلات وطلعات في اماكن معينة على كلا وجهيه الداخلي والخارجي . وقد اقيمت ساحتان كبيرتان احداهما على مقربة من الأخرى ، ولكن ليستا على محور واحد . ومن المحتمل ان يكون موقع المدخل الرئيس لهذا



الشكل ٧٧ اجزاء من رسوم جدارية من قصر الحاكم في نوزي .

المبنى في زاويته الشمالية . وعبر هذا المدخل يصل المرء اولا الى الساحة التي تقع الى الشمال اكثر من الأخرى ، والتي ربما كانت تستخدم بمثابة رحبة استقبال ؛ اما الدكاك ازاء الجدران فانها كانت على اكثر احتمال تستخدم بمثابة مقاعد للزائرين المنتظرين . وتقع على مفترق الطرف الجنوبي الغربي من هذه الساحة غرفة مستطيلة فيها موقد . وهذه الغرفة تستخدم ايضا كممر الى الساحة الداخلية . ولهذه الساحة الداخلية الكبيرة ايضا غرفة مستطيلة عند جنوبها الغربي يتقدمها رواق ذو اعمدة ، وهذا لم يكن ايضا سوى غرفة انتظار لغرفة مستطيلة اوسع ذات

موقد ومنصة في احد جوانبها القصيرة . ويستطيع الواقف عند المدخل ان يرى المنصة خلف الموقد . ويبدو ان هذا كان مكانا معدا لرب البيت . وعلينا ان لا ننسى بان هناك ايضا غرفا مستطيلة اقيمت عند مفترق الممرات وزودت بمدفع ومنصة في القصور الآشورية في الالف الاول قبل الميلاد (القصر الشمالي الغربي في كالح ، ودور شروكين ، او تـل بارسيب Til Barsip (انظـر ما سبق) .

وعلى هذا لا يستطيع المرء ان يرفض حال احتمال ان يكون بناء القصر الملكي الميتاني قد ترك له اثرا معينا على فن العمارة الآشوري . وعلى اية حالة ، فان قصر ادد نيراري الاول في اشور كان يشبه قصر الحاكم في نوزي في مخططه العام وكذلك في شكل غرفه المفردة ، بل نقول انه كان اكثر شبها بقصر الملك الكشي كوريكالزو الاول ، المعاصر له تقريبا ، والقائم في دور كوريكالزو (انظر ما سبق تحت عنوان فن العمارة الكشي) . وكذلك تحـول الفن الآشوري تحولا كاملا في القرنين الخامس عشر والرابع عشر قبل الميلاد .

فبينما كان اول الامر خلال القرن الخامس عشر قبل الميلاد ما يزال يخضع بوضوح للتأثير الحوري الميتاني . نجده في القرن الرابع عشر قبل الميلاد يضع اسس اسلوب قاعدة للانجازات العظيمة التي حققها نحات الحجر الآشوري في القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، والنحت النافر الجداري الضخم في العصر الآشوري الحديث . فعملية تحرير اللغة التصويرية الآشورية من قيود السيطرة الحورية الميتانية وهي العملية التي كانت جد حاسمة في تاريخ فن الشرق الادنى برمته ـ لا يمكن فهمها واعادة تركيبها الا بمشقة في الوقت الحاضر . وذلك لان مصـدر الاعمال الفنية التي هي في متناولنا الآن يتم التقاؤها ، بصفة عابرة ، بالاكتشافات العرضية الحديثة ، او بالتفسيرات التاريخية المتحمسة لمصادرنا الاثرية .

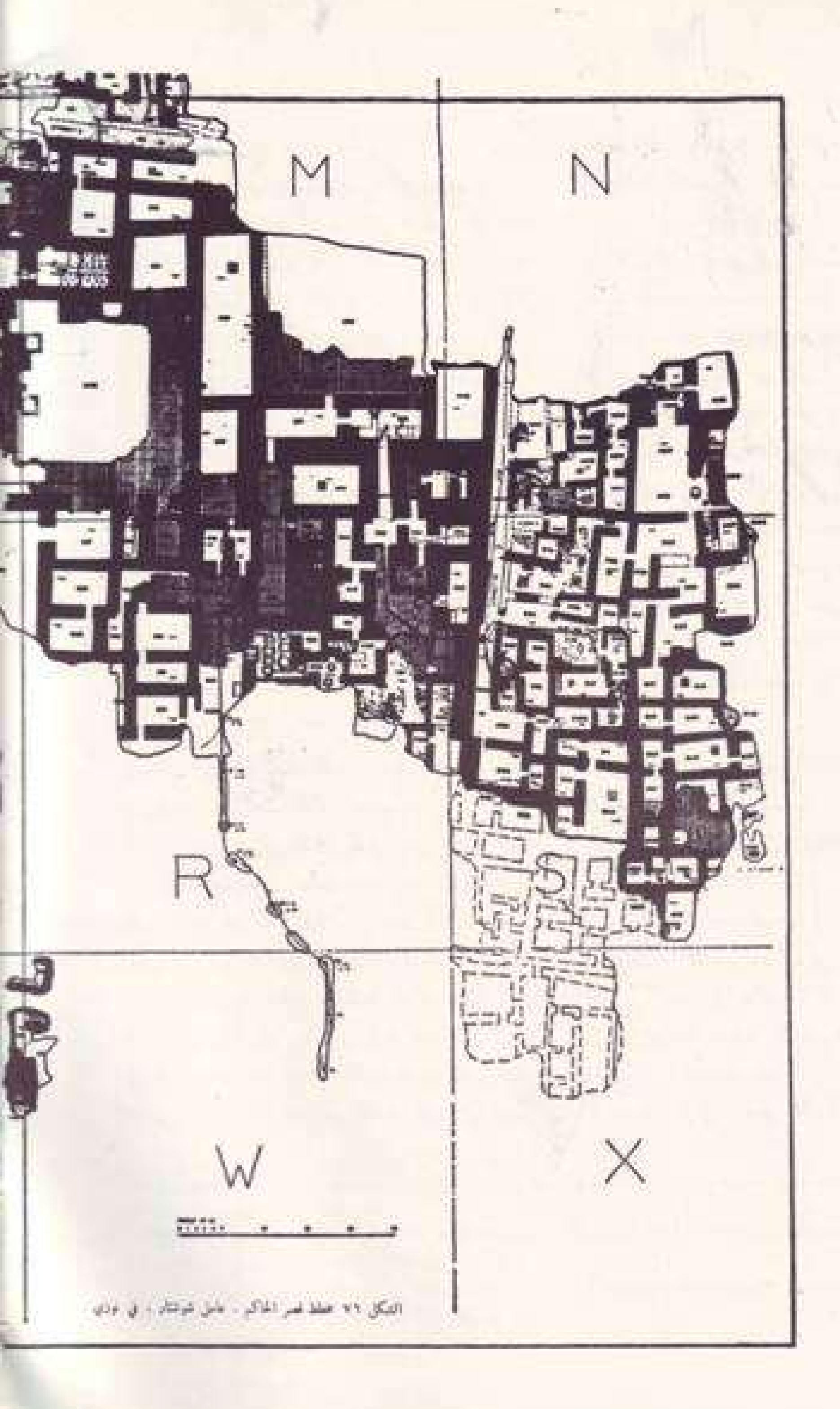
ترى كيف نستطيع ان نقيم العلاقة بين الفن الآشوري الوسيط والفن الحوري الميتاني حـين تستند معلوماتنا عن الفنون الكبرى للشعب الحوري والدولة الميتانية ، على مثل هذه القاعدة الهشة للاعمال والمعلومات وهي ما تزال على مثل هذه الحال حتى الآن ؟ بـل حتى بالنسبة الى الاكتشافات الامريكية في يورغان تبه (نوزي) التي انتجت عددا لا يحصى من اللقى الجديدة لتاريخ الفن والعمارة خلال عصر الدولة الميتانية (١٦) ، بالاضافة الى كنوز هائلة من الرقم الطينية وبالنسبة الى استكشافات ملوان Mallowan ** في قلب المنطقة الحورية اي في منطقة الخابور والبليخ (١٧) ، وكذلك تنقيبات وولي Woolley في المدينة التي تقـع على المحيط* الغربي للدولة الميتانية الالاخ (تل عطشانة) (١٨) ، وانجازات كلود شـيفر Claude Schaeffer في اوغاريت Ugarit (رأس الشمرة) وهي مهمة ايضا بالنسبة الى معرفتنا بالفن الحوري الميتاني ؛ واخـيرا استكشافات المعهد الشرقي في شيكاغو ، واستكشافات مؤسسة م . فرايهر فون اوبنهايم *** M. Freiherr Von Oppenheim في فخارية قرب رأس العين (١٩) وعلى تل حويرة (٢٠) .

وعلى الرغم من هذه كلها فاننا لم نكتشف حتى الآن عملا فنيا او عمرانيا عظيما من مدينة مركزية كبرى للدولة الميتانية . فكل ما اكتشفناه في نطاق بناء المعبد والقصر قد جاء من المناطق الهامشية وله صفة اقليمية . فالفن في مادة موضوعه وصيغته ما يزال ممثلا خير تمثيل بما عرف بالنقش على الاختام من كركوك . وحتى الآن لا نملك سوى اجزاء من

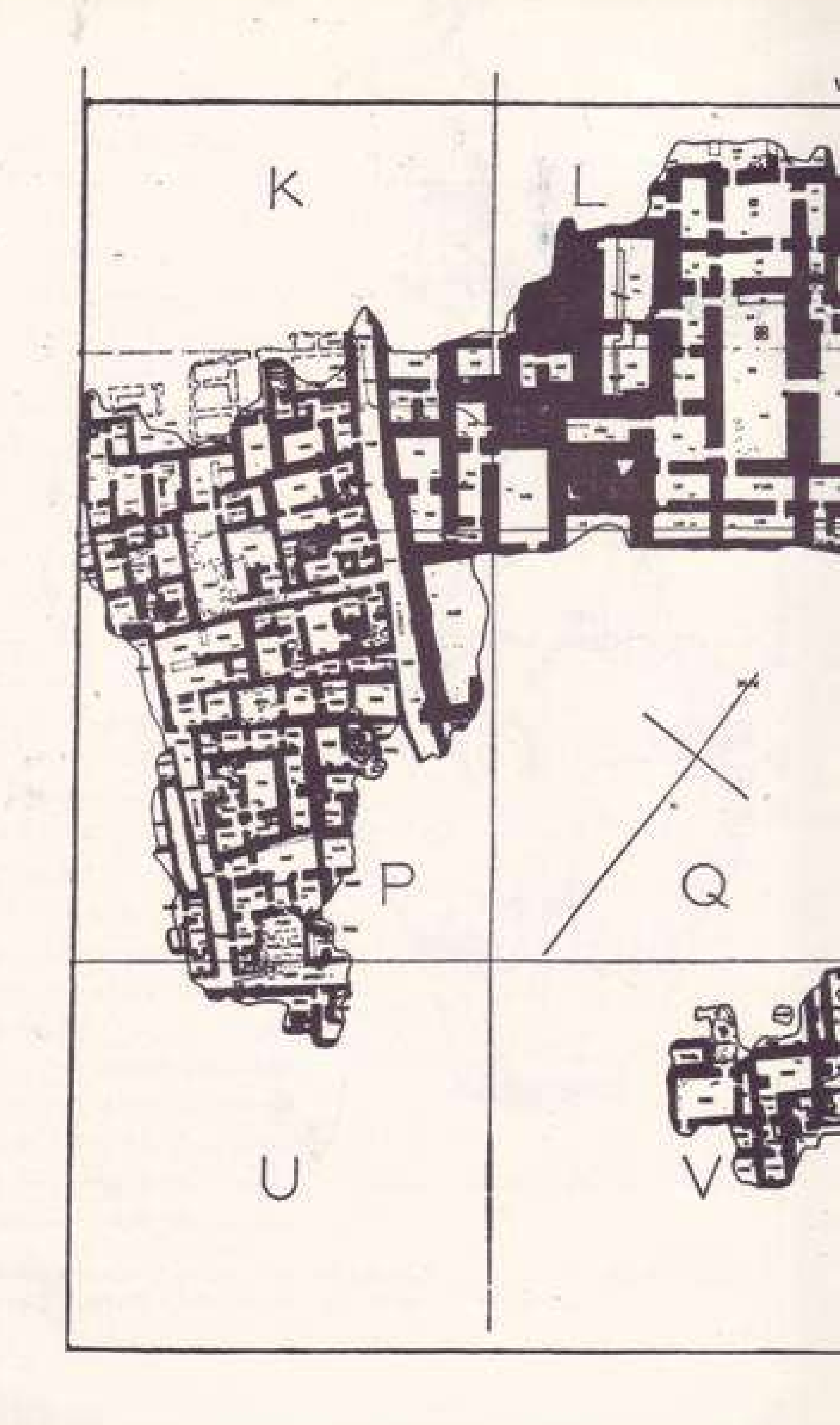
* تل برسيب ويعرف تل احمر كان عاصمة لمملكة ارامية تدعى بيت ـ اديني ظهرت نحو سنة ٨٨٨ ق . م ويقع على الضفة اليسرى لنهر الفرات جنوبي قرقميش . نقب فيه تورو ـ دانجان ووجد فيها على آثار ثمينة جداً .

** ملوان ، منقب بريطاني مشهور بكثرة بحوثه وتحرياته فقد قام بالتنقيب في تل براك بسورية (١٩٣٨ ، ١٩٣٩) وفي تل الاربجية (١٩٣٣) الواقع على ٦ كم الى الشرق من الموصل . وفي نمرود (العاصمة الآشورية كالح) من ١٩٤٩ الى ١٩٥٨ .

*** فون اوبنهايم من اسرة المانية غنية صرف على التنقيب من ماله الخاص وتولى بنفسه التنقيب في تل حلف بشمال سورية ١٩١٢ ـ ١٩١٤ وكشف عن آثار حثية وعن طبقات سفلى فيها مظاهر حضارة جديدة من عصور ما قبل التاريخ اطلق عليها حضارة حلف .



الشكل ٧٦ مخطط قصر الحاكم - تل خفاجة - في وادي

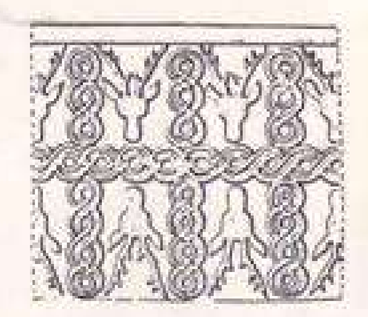

K
L
P
Q
U
V

الأصناف الأخرى من الفن الحوري الميتاني، كالنحت المجسم والنحت النافئ، والرسم الجداري. ولا نستطيع ان نعيد تركيبها جزئيا الا عن طريق استعمال تصورنا لها.

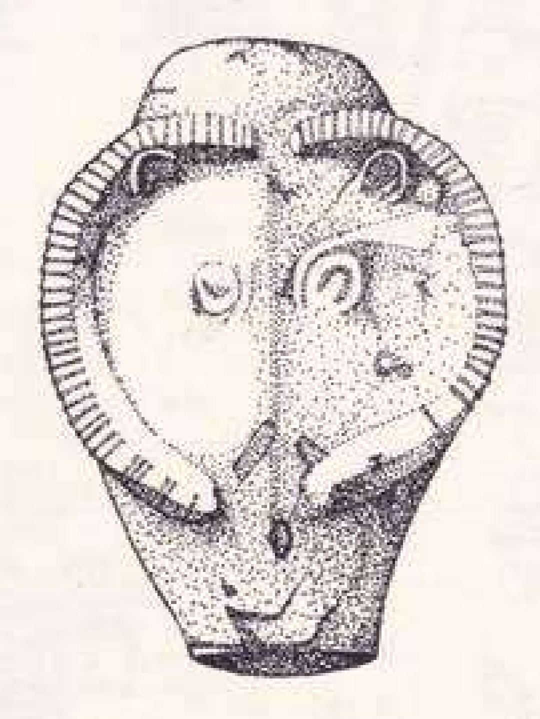
ولقد اجريت في السنوات الأخيرة عدة دراسات عن النقش على الأختام الحوري الميتاني وعن علاقته بالنقش على الأختام الآشوري الوسيط (٣١) ومعظم ما درس منها (٣٢) يتمثل في العديد من طبعات الأختام التي وجدناها على عدد كبير من الرقم الطينية من السجلات التجارية في نوزي وفي آشور. فهـذه الطبعات لم تبين لنا نطاق قائمة الموضوعات التي استخدمت من لدن الحوريين والميتانيين حسب بل كانت لها ميزة اخرى ايضا ذلك اننا نستطيع ان نحدد تاريخها بدقة تامة، لأنها وجدت على وثائق مؤرخة. ففي خلال القرن الخامس عشر قبل الميلاد كانت الموضوعات والاساليب تتقلب بين الحورية والآشورية. فنقاش الأختام في آشور يستعمل الشريط المشبك لايجاد عدد من السطوح التصويرية شبه اللوحات القائمة والتي كان كل منها يملأ، فيما بعد، بواحد من الأنصبة (اللوح ن ٨) (٣٣).

ولقد كان عمله هذا يقع تحت سحر ذات الموضوع مثل ذلك الذي استعمله الرسام الجداري لتزيين اسكفات الباب في قصر الحاكم في نوزي (٣٤).

فالرسام الأخير قـد رسم في اللوحات القائمة لشجرة حياة او رأس الثور البكراني Bucranium أو قناعا شبيها بتمثال حاطور Hathor بحيث يمكن فيها جميعا تعقب اثر العناصر السورية على وجه المصرية. فمثل هذا التمازج كان جدا ملائم لدولة، مثل الدولة الميتانية، قد بسطت سيطرتها خلال فترة قصيرة من الزمن، على منطقة واسعة تمتد بين جبال طوروس وزاكروس. فالرأس البكراني ـ وهو رمز قديم استعمل في اوائل العصر الحجري على فخار تل حلف ـ قد تم تحويره في نوزي Nuzi* بطريقة جيدة جدا، صارت



اللوح ن ٨ ختم اسطواني من العصر الحوري ـ الميتاني

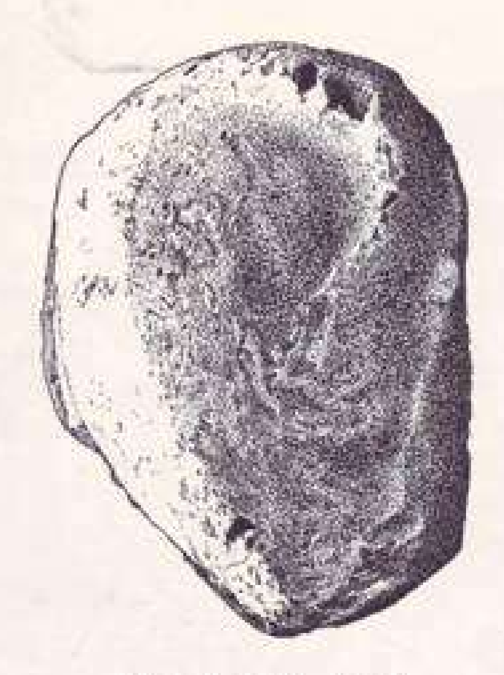


الشكل ٧٨ قناع بشكل رأس كبش في قصر نقميا في تل عطشانة

* نوزي (يورغان تبه حاليا) على بعد نحو ٢٠ كم من جنوب غرب كركوك. اشترك في التنقيب فيها كل من ـــ هارفرد ، وجامعة بنسلفانيا والمتحف العراقي من ١٩٢٥ ـ ١٩٣١ . وكان اسمها في العصر الاكدي كاسر الا ان الحوريين الذين حلوا فيها في بداية الألف الثاني ق . م غيروا اسمها الى نوزي .

فيها عناصره الخاصة ذات مسحة هندسية قوية . فرأس الثور يبدو وكأنه تركيب جمعة من الرموز الهندسية ويمكن مشاهدة التجريدات الهندسية التي سيطرت على اسلوب هذا الرسم الجداري يمكن مشاهدتها ايضا على قناع حيوان اخر (٣٥) صيغ بتجسيم وقد تم العثور عليه في الالاخ في قصر نقميا . وكان هذا القناع قد نحت بمهارة من حجر الكلس الابيض ، وقد صيغت مظاهره الطبيعية بطريقة مجردة خالصة بحيث لا يمكن تمييز صفة هذا القناع الا بقرونه الشحمية ، والتي كانت هي الاسس الوحيدة لاعتباره كبشا (شكل ٧٨) .

ويستطيع المرء ان يتصور بيسر ان هذا القناع الحجري عبارة عن زخرفة جدارية على غـرار الاقنعة المرسومة في نوزي . وفضلا عن ذلك عثر في نوزي ذاتها على رأس كبش مصنوع من حجر الجبس ٣٦ وهو مقارب في اسلوبه من منحوتة حجرية وجدت في الالاخ (الشكل ٧٩) والاسلوب القريب الصـلة لهذين التمثالين اللذين وجدا كلاهما في مناطق الحدود في اقاصي محيط الدولة الميتانية ، احدهما في الشرق والآخر في الغرب ، يمكاننا من الافتراض بوجود فن ميتاني موحد ، بصفة جوهرية . وهذه الوحدة التي عرفناها حديثا ، كانت تسود مملكة الاساطير والملاحم من الشرق الادنى عبر فينيقيا بعيدا حتى داخل العالم الايجي الافريقي (٣٧) ، وهذا لم يتأكد عن طريق الانتشار الهائل لما عرف بالنقش على الاختام من كركوك (٣٨) وما عرف بخزف نوزي (٣٩) (الشكل ٨٠) حسب ، وانما برزت وحدة الفن الميتاني الحوري بصفة جلية في اماكن استطاعت فيها الروحية الحورية والاسلوب الحوري ان يتغلغلا الى اماكن مجاورة غريبة من امثال اشور وكالخ او اوغاريت . ولقد كان الملاحظ قبلا انه حتى في القرنين الرابع عشر والثالث عشر قبل الميلاد كانت توجد في اشـور وثائق كثيرة طبعت باختام حورية في مظهرها تماما مثل اي من الاختام التي وجدت في نوزي او الالاخ . بل إن ما هو اكثر اهمية ان نرى

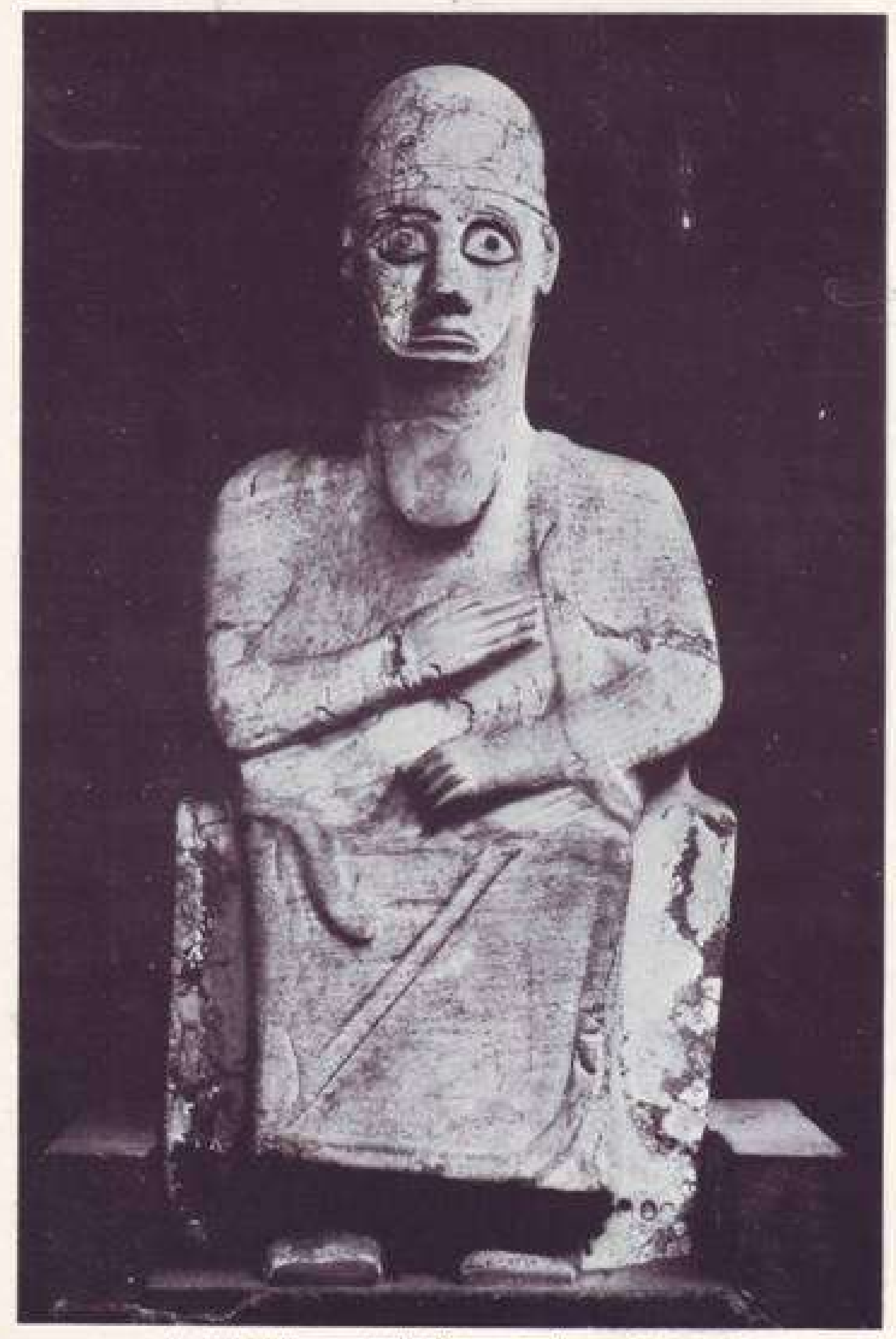


الشكل ٧٩ رأس كبش من حجر كلس من نوزي

اسلوب كركوك غير مقتصر على المواضيع الصغيرة في نقوش الاختام حسب بل انه كان واضحا كل الوضوح ، في الاعمال الفنية التي انتجها النحات على الحجر وفي صياغة الذهب . ففي اوغاريت (رأس الشمرة) في اقصى نقطة في الشمال من ساحل فينيقيا ، حيـث التقت معظم الينابيع الحضارية المختلفة وامتزجت ، وحيث وجدت ـ طبقا للادلة التي اظهرتها عدة نصوص ـ مجموعة كبيرة من السكان ذات اصل حوري ميتاني ، فانه ليس من المستحيل ان تكون صيغ الفن الحوري الميتاني قد استعملت في ذات الوقت الذي استعملت فيه صيغ الفن المصري والحثي . فصيد الثور بالعربة



اللوح ٢٩٢ إناء من الذهب مزين بصور صيد ، من اوغاريت ، القطر ١٩ سم ، متحف حلب



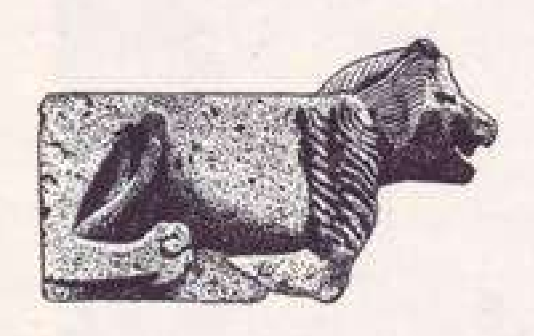
اللوح ٢٣٥ تمثال جالس من حجر كلسي لـ(دريب) ، من الألاخ . الارتفاع ١٠٤ سم . المتحف البريطاني في لندن .

الحقيقة الحربية ذات العجلتين التي يجرها حصان. والذي يزين افريزا مستديرا حول اناء ذهبي (٣٠) (لوح ٢٣٤) مدين دون ادنى شك في النهاية الى تأثير العالم الميتاني حيث وجدت هناك مثل هذه العربات اصلا، حتى وان كان يبدو بأن للرجال الميوات الدنية الكنعانية الأصية.

يبين تمثال ادريمي من الالاخ (٣١) (لوح ٢٣٥) وهو احد موالي الملك الميتاني برارتا Barattarna (=شوترنا Shuttarna) مزاوجة بين ملامح سورية وحورية ميتانية. اما التمثال الحجري الجالس لهذا الملك الذي كان ينتصب في بناء له صفة معبد في الالاخ، فمن المحتمل ان يكون بناية قبر، حيث اقيم هذا التمثال كصورة سلف وكان يتلقى العبادة المكرسة له، بالطريقة التي عبدت بها التماثيل الحثية الشخصية في معبدها اي: نا R NA. ويتحدث ادريمي في الكتابة الطويلة على التمثال الجالس عن مساهمته في المعارك الى جانب الميتانيين ضد الصغار من الامراء الحثيين.

والذي نعرفه عن شوترنا انه قد احرق بعد موته، مثل الملوك الحثيين (٣٢). وكانت لتماثيل القبر على اكثر احتمال وظيفة ذات صيغة تعبدية للرجل الميت ترتبط بحرق الجثة (٣٣)، وهو فرع من نحت ظل مجهولا في العالم السومري الاكدي. ويرتدي ادريمي ثوبا يذكرنا بالثوب السوري بطياته السميكة، مثل الاثواب التي شاهدناها على عدد كبير من الاختام الاسطوانية والتماثيل البرنزية السورية (٣٤). ولو ان الطيات السميكة في هذا الثوب تسطع عند الاسفل فتصير على شكل حاشية زخرفية ليس الا. كذلك تذكرنا قبعة ادريمي بالقبعات البيضوية الدنية للملوك والآلهة السوريين. على ان اسلوب هذا التمثال وسمته تعطيان انطباعا بالتجرد المفصول عن الطبيعة، وفي هذا نراه يقترب من الاسلوب الفني للاقنعة الحيوانية التي جئنا على وصفها قبل الآن.

تبدو التماثيل الصغيرة المقولبة المصنوعة من عجينة زجاجية والتي وجدت في مدينة رأس شمرة (٣٥) بعيدة جدا عن الطبيعة في مظهرها الخارجي ذلك انها كاريكتيرية تقريبا، وان مظهرها الخارجي، بسبب مادتها الزجاجية وبسبب اشكال ابدانها التي تشبه الواح الخشب، تذكرنا بالتماثيل التي دفنت - مثل مواد مقدسة اكثر قدما - في معبد متأخر لعشتار اقامه تكلتي نورتا الاول (٣٦). ومع ان بعض مظاهرها سومرية تماما، الا ان هذه ايضا قد تكون وجدت اصلا في الشرق خلال عصر السيادة الميتانية. ففي السطح المتعمد لشكليهما وضخامة رأسيهما وبروزهما بلا رقبة من الصدر، يشبه الشخصان اللذان يحتلان المركز في مجموعة صغيرة من اوغاريت، تمثال ادريمي الجالس. وفضلا عن ذلك فان ذات الاسلوب الهندسي المجرد قد استعمل مرة اخرى في تمثالي اسدين يزينان جانبي السلم في قصر ادريمي (٣٧) (الشكل ٨٠).



الشكل ٨٠ اسد من الحجر من بناء قبر (معبد؟) ادريمي في تل عطشانة

يصعب علينا التفكير في نتاجات فنية أخرى يمكن مقارنتها من حيث الأسلوب. فإذا ما ثبت يوما ما بأن هذه النتاجات كانت حورية - ميتانية، فإنها ستؤلف بطريقة ما آنذاك جزءا من مجموعة صغيرة من مواد زخرفية، نستطيع، خارج نطاق نقوش الأختام، أن نعتبرها جزءا من فن حوري - ميتاني. وإلى هذه المجموعة تعود كسرة رخام خضراء بيضاء اللون عثر عليها سنة ١٩٥٠ أثناء التنقيبات الانكليزية في نمرود (كالح) (٣٨) (لوح ٢٣٧) والتي تؤلف جزءا من كأس سكب الشراب، في شكل يد وساعد مشابه للكثير من النماذج المتأخرة المصنوعة من حجر الستياتيت (٣٩) ومع أن القطعة لا يزيد عرضها عن ٧،٥ سم فان زخرفتها مهمة بالنسبة إلى تاريخ الفن خلال الألف الثاني قبل الميلاد، لأن مادة موضوعها وأسلوبها يرتبطان بكل جلاء ارتباطا وثيقا بالأشكال



اللوح ٢٣٧ جزء من كأس من الرخام مزين بنحوت ناتئة، من نمرود. القطر ٧،٥ سم المتحف البريطاني في لندن

المنحوتة على أختام كركوك. فوق رؤوس أصابع اليد ومن دون أن يفصله عنها خط أساسي، يسير الإفريز بكون موازيا لحافة الوعاء. إنما يحتوي حيوانات مضطجعة (أسود وماعز وطيور) طوى البعض منها سيقانه تحتها وانحنت رؤوسها إلى الخلف. لكن الجميع لها ذات العيون الدائرية الناظرة. كما أن كل تفاصيل صفاتها وكذلك تكوين المنظر تدل على أنها حورية بصفة نموذجية وبطريقة سبق أن صادفناها في نقوش الأختام من نوزي وأرابخا Arrapkha * (كركوك).

ومع ذلك فحتى الآن وبعد عشرات من السنين على اكتشافها فان خير مثال لهذا الأسلوب ما يزال يتمثل فيما عرف بالمنحوتة الدينية الثالثة التي التقطت وهي محطمة إلى عدد لا يحصى من القطع، من بئر في المعبد الرئيس في آشور (٤٠) (لوح ٢٣٦). فعلى لوح مربع الشكل في الغالب، صنع من حجر يشبه المرمر ويتلقى الحجم الطبيعي تقريبا توجد صورة بصفات بشرية لإله جبل مواجها للمشاهد، مثلما ترى إلهتان صغيرتان على كل جانب منه. وترتدي الآلهة الثلاثة رداء طويلا على الأرداف وقبعة على شكل قلنسوة. وقد زين ثوب الإله وقبعته بنقشة تشبه قشور السمك وهي رمز الجبل، بينما زينت أردية الإلهتين وقبعتيهما بخطوط متموجة من الماء. وتمسك كل من الإلهتين بإناء على شكل مزهرية يتدفق منها الماء في حين يمسك الإله بغصنين في كل منهما ثلاث عقد مثمرة. وتسعى الماعزان في الفضاء دون خط أرضي وهما تقضمان الثمار. وبالنظر إلى المنظر المواجه الملموس للآلهة الثلاثة، والعلاقة غير الطبيعية في حجم الرسوم ووضعها في فراغ وكأنها متحررة من جاذبية الأرض، فان المنظر له صفة خارقة للطبيعة بشكل مميز.

* أرابخا وهي تل القلعة في مدينة كركوك حيث عثر مصادفة في سطح التل في عام ١٩٢٣ على (٥١) رقيما من الطين من منتصف الألف الثاني ق.م وكانت من مستوطنات الحوريين وعرفت في زمن الآشوريين بأنها مركز لعبادة الإله أدد.



اللوح ٢٣٦ نصب ناتي طقوسي من حجر كلسي وجد في بئر في معبد الدور - في الدور - الارتفاع ١٫٢٦ م - متحف الدولة برلين .

على ان الهة الجبال بمظاهرها النباتية لا تعود في الاصل الى الاسلوب السومري الاكدي القديم وانما الى شمالي الشرق الادنى . ذلك لان الهة الحوريين الميتانيين كانت تسكن قمم الجبال، ولذلك لا يستطيع المرء الا ان يظن بان المنحوتة الدينية الناتئة لا بد وان تعود في الاصل الى اشور خلال فترة احتلالها من قبل الحوريين . حتى اذا ما تم التغلب على الحوريين حطم الاشوريون تلك المنحوتة والقوا بها في بئر معبد اشور . وقد يبدو من المحتمل ان المنحوتة تمثل صورة الاله اشور نفسه سيد جبل (ابيخ) . وقد صور حسب الطريقة الحورية . وهو يضم نقاطا كافية تبرز بانه حوري . مثال ذلك قبعة الاله التي تشبه المظلة ، وعيون الماعز المدورة ، وفوق كل ذلك تركيب الصورة دون خط قاعدة تحت الرسوم . وعلى هذا فان المنحوتة الناتئة التي التقطت من بئر معبد اشور في مدينة اشور برهان نادر على وجود فن تشكيلي حوري ميتاني في وقت من الاوقات ، وفي الوقت ذاته فان حالته التالفة تقدم توضيحا لاختفاء هذا الفن تماما .

ترى ما هو مدى عظمة التأثير الحوري الميتاني على الشعب الاشوري اثناء القرن الخامس عشر قبل الميلاد اذا كانت تلك المنحوتة الدينية الحورية الناتئة قد وضعت في المعبد الرئيس للاله الاعظم في العاصمة الاشورية ؟ وما هو مدى عظمة انجازات الاشوريين الذين ، بعد ان نجحوا مباشرة خلال قرن من الزمن ، في الحصول على استقلالهم السياسي ، قد حولوا التأثيرات الاجنبية عليهم الى افناء داخلي ، بل في الواقع انهم استطاعوا ان ينتجوا فنونا كبرى جديدة من بين توترات هذه الفترة الحاكمة من تاريخهم .

٣ ـ ايجاد اسلوب اشوري خاص في القرن الرابع عشر قبل الميلاد .

نعلم من مصادر التاريخ السياسي لبلاد اشور قبل سنة ١٤٠٠ قبل الميلاد وبعدها بقليل ان ملوك اشور في تلك الفترة كانوا مجرد تابعين للملك الميتاني العظيم . وليست لهم اهمية اكثر من ملوك اررابخا والالاخ . ففي عهد حكم اريبا ادد الاول (١٣٩٠ ـ ١٣٦٤ قبل الميلاد) حسب ، نفضت اشور عنها ربقة الميتانيين . وانما في عهد خلفه اشور اوبلط الاول Ashur - Uballit * احتلت مكانة الدولة الميتانية في شمالي بلاد ما بين النهرين واصبحت منافسة للمملكة الحثية ومصر في عهد حكم اخناتون Akhnaton ** . ولقد تغير الملك الاشوري من تابع الى اخ لفرعون . وانعكست النهضة السياسية الاشورية بكل دقة على ما تبقى من النتاجات الفنية التي وصلت الينا في شكل طبعات اختام على وثائق حقوقية لهذا العصر ، تم الكشف عنها في اشور (٤١) . وكالعادة على الفنون الصغرى فان هذه الطبعات لا يمكن ان توفر لنا سوى انعكاس ناقص للفنون الكبرى من ذلك العصر . لكنها خضعت سوابية لمجرى التطور العام الذي طرأ على الفن الاشوري من ناحية الموضوع والاسلوب ، كما كان الحال بالنسبة الى المنحوتات الناتئة والرسوم .

ختم اشور نيراري الثاني (١٤٢٤ ـ ١٤١٨ ق.م) (٤٢)

* اشور ـ اوبلط (١٣٦٣ ـ ١٣٢٨ ق) ويعد من الملوك المحنكين عرف كيف يعلي شأن اشور ويبسط نفوذها عن طريق الدبلوماسية والقوة . لقد ساهم في ازالة دولة الميتانيين من الوجود ، وانتقل بنفوذه الى بلاد بابل .

** اخناتون (١٣٦٤ ـ ١٣٤٧ ق . م .) وهو امنوفس الرابع في زمنه كانت لمصر صلات دبلوماسية واسعة مع ملوك مختلف الدول وكان لاخناتون معتقدات دينية فيها مبادىء التوحيد ، وقد نقل العبادة من امون الى اتون وانتقل الى عاصمة جديدة في تل العمارنة حيث كشف عن وثائق ورسائل كثيرة لمختلف الملوك وهي غاية من الاهمية

يتلائم تماما مع الحالة السياسية المزرية في المملكة الاشورية في ذلك الوقت. صحيح ان تركيب ختم اشور نيراري الثاني (اللوح س ١)، بترتيب الاشكال الكثيرة التي تملأ سطحه التصويري (بشر وحيوانات ومخلوقات مركبة)، يبين نوعا من الميل الى تقسيم الحقل الى شريطين، احدهما فوق الاخر، والى مجموعات متناظرة وضعت جانبا الى جانب (اللوح ي ٥). الا ان هذه الصفات ما زالت مفقودة تماما في ختم الملك الميتاني الشهير شوشتار (في حدود سنة ١٤٥٠ قبل الميلاد) ومع ذلك وفي الوقت ذاته فان الموضوع على ختم اشور نيراري الثاني قد سيطر عليه مبدأ الفراغ عديم الاهمية المتمثل في غياب خطوط القاعدة، وهي سمة حورية مميزة.

وبالاضافة الى ذلك فان الصور المفردة (من امثال كلب الصيد، او المخلوق المركب ذي المخلب البارز، او البطل القاتل الذي يرتدي تنورة قصيرة وخوذة ذات شريط طويل) تبين مثل هذه المتشابهة الملحوظة بين الختمين. وان الختم الاشوري، وهو الاخير، لا بد وان اشتق من ختم اقدم، اي من ختم شوشتار، ومن كل نقوش اختام كركوك.

ولم يكن اشور نيراري الثاني تابعا للمملكة الميتانية حسب، بل ان الفن الاشوري في عهده كان يخضع لنفوذ السيادة الحورية الميتانية ايضا. ومن جهة اخرى، تبين نقوش الاختام الاشورية منذ عصر اريبا ادد و اشور اوبالط ان هذا النفوذ قد تم التخلص منه (٤٣).

ولقد اختفى الميل نحو ملء السطح التصويري بعدد لا يحصى من الاشكال، كما اختفى الجسم الطائف في الفراغ ايضا، فاصبح المنظر الآن مقتصرا على اشكال قليلة، مرتبة بتصميم متراص متناظر او متباين، صنع لحكي يؤلف - مثلما كان عليه حقا - صورة حربية غالبا ما تكون مع كتابة ملحقة من ثلاثة الى اربعة اسطر عمودية موضوعة داخل اطار رباعي (الالواح س ٢ - ٤).

فهذا الاسلوب بزوغه نحو التصميم الشكلي، كان على اكثر احتمال ضروريا لمعالجة الحاجة الى نمط اسلوبي كان يميز الفن في العصر السابق. لكنه مع ذلك كان قد استسلم للقاعدة الاشورية المستوحية كثيرا في نقوش الاختام، وكذلك في الاصناف الاخرى من الفن خلال مسرى القرن الرابع عشر قبل الميلاد. فهذا التحرر الداخلي في تطور الصيغة الفنية والتي كانت تتوازى مع التعبير الخارجي والانعتاق السياسي، والتي ادت، خلال القرن الثالث عشر قبل الميلاد، الى ازدهار فن الشرق الادنى بصفة عامة. هذا التحرر كان قد بدأ قبلا - كما لم يتحقق لدينا ذلك الا مؤخرا - خلال القرن الرابع عشر قبل الميلاد.

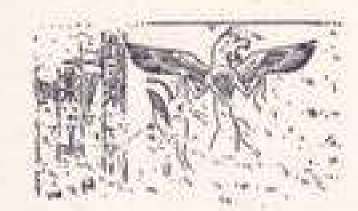
ولم تعد الاختام التي تضم مناظر اسد ينقض على ماعز جبلي من الخلف عند جذع شجرة مقدسة نامية على تل صخري، او طير قنص يهبط على ثور وهو يقترب من شجرة، تبين اي شيء من ترتيب متكلف لتصميم. وتركيب من نقش الاختام من عهد اريبا ادد، الا يعطي هذان الختمان انطباعا بالبراعة الكاملة في عرض العناصر التصويرية عرضا حرا، داخل الفراغ المحدود. غير ان كلا النوعين من طبعتي الختمين اللذين ورد ذكرهما (٤٤) قد نشأت في القرن الرابع عشر قبل الميلاد، على اكثر احتمال، لانها مطبوعة على رقم طينية جاءت من مجموعة تم اكتشافها بصورة سالفة وان هذه ذاتها يصعب ان يكون تاريخها بعد ذلك (لوح س ٥ و ٦).

هناك ختم اسطواني اصلي صغير مصنوع من حجر اللازورد عليه منظر معزة ترضع صغيرها بجوار شجرة، لموضوع واسلوب جد مقارب لهذين الختمين اللذين يعودان الى القرن الرابع عشر قبل الميلاد (٤٥) (لوح ي ٦). ولقد عثر على هذا الختم في قبر تم كشفه من العصر الاشوري الوسيط في اشور (٤٦) وان مكتشفه ف. اندري يرى بانه لابد وان




اللوح ي ـ ٥ ختم اسطواني من العصر الحوري الميتاني .

اللوح ي ـ ٦ ختم اسطواني من العصر الآشوري الوسيط .




الألواح س ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ أختام اسطوانية ، من العصر الآشوري الوسيط .



الشكل ٨١ جزء من زهريتين من المرمر تزين احداهما شجرة نخيل والاخرى الهة مجنحة . من قبر ٤٥ في آشور .

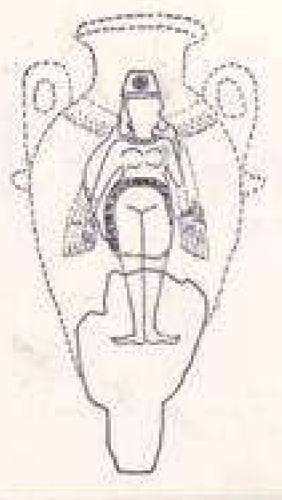


اللوح ٢٣٨ زهرية من المرمر مزينة بنحوت نافرة ، من آشور الارتفاع ٨ر١٥ سم . متحف الدولة في برلين .

يعود الى فترة قصيرة قبل او بعد عصر تكلتي نورتا الاول. غير ان اسلوب الختم يشير بجلاء الى تاريخ اسبق من تاريخ هذا الملك في الواقع ، اي الى القرن الرابع عشر قبل الميلاد . وهذا تؤيده مواد اخرى تم اكتشافها في ذات القبر. وهـذه المواد تتألف في الدرجة الاولى من جرار دهون مصنوعة من مرمر اشوري محلي ويشبه شكلها شبها وثيقا الجرار المصرية المماثلة من العمارنة * التي يعود اصلها الى القرن الرابع عشر قبل الميلاد ، اي عصر اخناتون (٤٧) والكثير من هـذه القطع المرمرية مزينة برسوم محززة او نافرة . واحدى المزهريات ذات بدن بيضوي منبسط يقوم على قاعدة مرتبطة به وعليه نخلة متقنة الصنع على كلا الجانبين بين ثورين وتنين (لوح ٢٣٨) . وهناك اخرى اعيد تركيبها من عدد لا يحصى من القطع الصغيرة (٤٨) (الشكلان ٨١،٨٢) تحمل صورة عشتار (شوشكا؟ Shaushka) على كل جانب. وهي تشاهد بأربعة اجنحة وجهها لوجه وترتدي معطفا من الوبر . والجزء الاسفل من جسمها عار (٤٩) (لوح ٢٣٩). ومع ان شكل الوعاء المرمري الاول يشير الى مصر ، الا ان صورة عشتار على الوعاء الثاني تشبه تمثالا صغيرا من العظم وجد في نوزي الحورية ، والذي يمكن ان يرقى تاريخه على اكثر احتمال الى القرن الخامس عشر قبل الميلاد (٥٠) (لوح ٢٤٠) . وقد جاء هذا الاناء من خلوة في معبد عشتار في نوزي وهو يمثل نفس طراز الآلهة بمنطقة عانة غير مستورة ولو انها ، بخلاف الصورة التي على الزهرية المرمرية من آشور ، ليست لها اجنحة .

اما المصنوعات العاجية التي وجدت في ذات الموقع فانها تخبرنا بصفة اكثر مما يخبرنا به الختم الاسطواني اللازوردي ، او الجرار المرمرية من القبر ٤٥ في آشور ، فيما يخص اصول الفن الآشوري خلال القرن الرابع عشر قبل الميلاد .

* العمارنة او تل ابو عمران يقع على الضفة اليمنى لنهر النيل على مسافة ٣٠٠ كم من جنوب القاهرة ، كانت في موقعه تقوم مدينة اخناتون (افق اتون) التي انشأها اخناتون (روح اتون) لتكون عاصمة له . عثر فيها عام ١٨٨٧ على رسائل مهمة تتعلق بحوادث منتصف الالف الثاني ق . م .



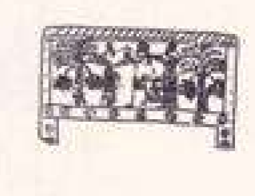
الشكل ٨٢ جزء من مزهرية من المرمر عليه صورة عارية لعشتار . من آشور

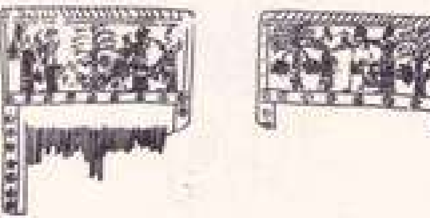


اللوح ٢٣٩ جزء من مزهرية من المرمر مزينة بمنحوت ناتئ .
من آشور . الارتفاع ١٠ سم . متحف الدولة في برلين .



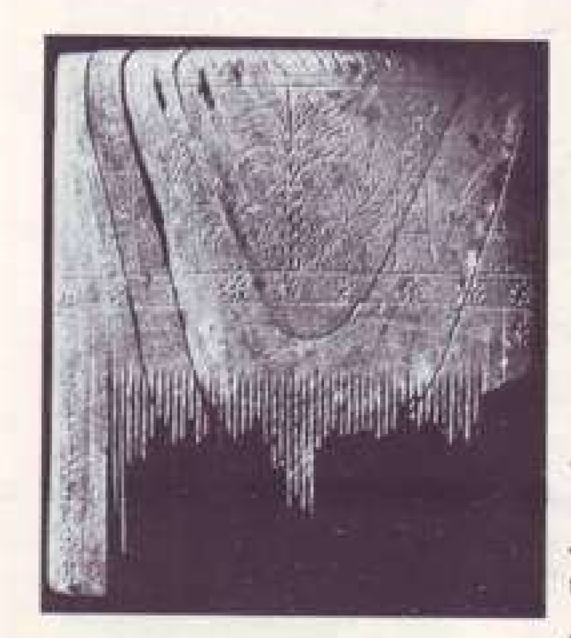
اللوح ٢٤٠ تمثال للإلهة عشتار من العظم ؟ (العاج ؟)
من نوزي . الارتفاع ٨،٢ سم . المتحف العراقي في بغداد .





الشكل ٨٢ مشهد على مشط من العاج وجد في القبر ٤٥ في آشور

ذلك لانها هي الاخرى تشير الى ذلك العصر ايضا. وما خلا الحلي الثمينة بافراط والتي تعود الى مجموعتين اخريين في القبر فانها توفر اثمن المعلومات عن صنف الناس الذين دفنوا هناك. وبصفة خاصة لعدم وجود اي من الاسلحة، اذ لا توجد سوى بعض الامشاط العاجية والعلب العاجية، ومن الصعب ان يكون الشخصان يمثلان رجلا وزوجة (٥١) لكنهما على الاكثر يمثلان كاهنتين كبيرتين من معبد عشتار القريب. وكلا المشط (٥٢) (لوح ٢٤١، شكل ٨٣) والعلبة الاسطوانية الشكل قد زينتا على نطاق واسع برسوم حززت بمهارة واتقان؛ فهاتان المادتان هما اقدم الامثلة عن الفن التام التطور ذي الصفة الاشورية الحقيقية. ولقد استعمل النقاش الجزء الاعلى من الاطار، فوق اسنان المشط لصنع صورتين مستخدما في ذلك الوجه والظهر، واحاط الصورة كلها بهذه الطريقة. ويؤلف المنظران اللذان على الجبهة وعلى الخلف مستطيلين عريضين مستقلين الا انهما على الرغم من ذلك مرتبطان بمادة موضوعهما ويؤلفان معا افريزا واحدا. وفي الافريز توجد سبعة رسوم بشرية، كلها من النسوة على الاكثر احتمال. ومنها الرسم الاول، من جهة اليسار متجه نحو اليمين لاستقبال الست الاخر المتجهة نحو اليسار. وبالنظر الى التلف الحادث، فان ابعد ما يستطيع المرء ان يقوله، هو ان كل الشخوص ترتدي ثوبا طويلا منطقا يصل الى الارض، وانه مزين بزخارف مطرزة بهيئة اشرطة افقية. وكل الشخوص تضع تيجانا اسطوانية الشكل على رؤوسها، ومن المحتمل ان تكون تلك هي المعروفة بالتيجان المريشة. وهناك ثلاث نخلات نقشت بهيئة طبيعية، حاملة عذوق تمر ولها فسائل تجزء موكب النسوة. وتسير النسوة في موكب احتفالي، تقودهن كاهنة ترتدي قبعة طويلة تهبط الى ظهرها وتصاحبهن عازفة على القيثار. وهن يحملن عناقيد من الثمار وسلاسل واكاليل من الزهور الى الشخصية الرئيسة، صاحبة الوجه الذي يظهر بشكل جانبي والمتجه نحو اليمين.

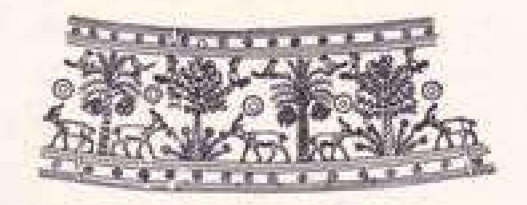


اللوح ٢٤١ مشط من العاج ذو رسوم محزوزة. من آشور
العرض نحو ٦ سم. متحف الدولة في برلين.

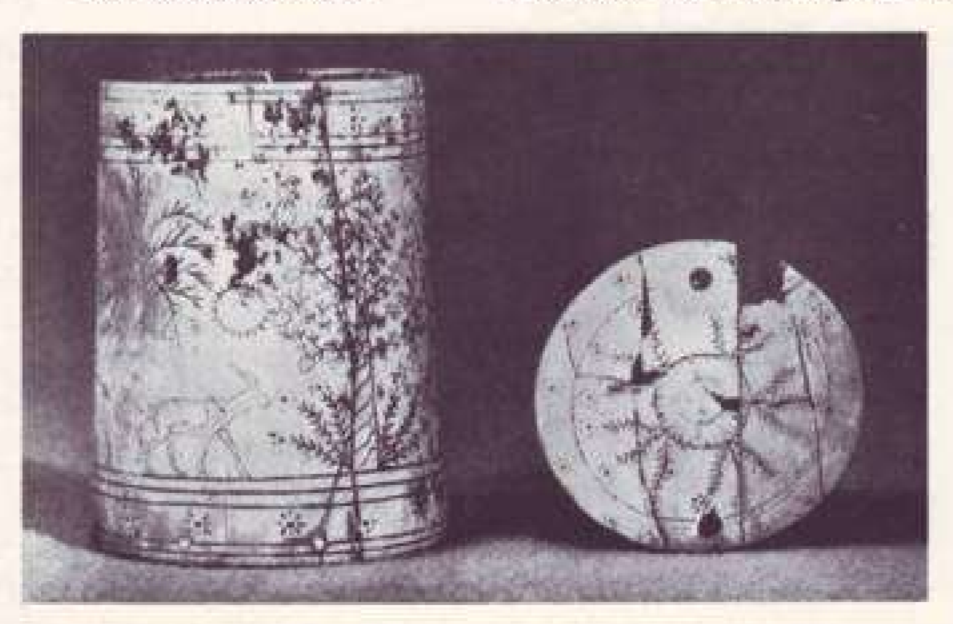
والتي هي عشتار نفسها على اكثر احتمال. فاذا لم تكن هذه الصورة هي صورة امرأة وانما صورة رجل فعندئذ يكون هذا الموكب سائرا الى الملك، وان الكاهنة يمكن ان تدعى الكاهنة ناديتو Naditu المماثلة للكاهنات اللواتي سبق لنا ان صادفناهن قبلا في اور وفي الوركاء. على ان العاج متشقق جدا لسوء الحظ، الى درجة ان الكثير من تفاصيل النقش يصعب الآن الوصول الى معرفتها. ومع ذلك نستطيع ان نتحسس في كل هذه النقوش الفائقة ذات الروح الفنية التي كانت ستظهر ثانية في المنحوتات الناتئة على الالواح الجدارية في القصور الآشورية الحديثة في القرن التاسع حتى القرن السابع قبل الميلاد.

على ان الشيء الذي يثير الاعجاب بصفة خاصة هي الطريقة التي تم بها - حتى في القرن الرابع عشر قبل الميلاد - تعاقب الشخوص البشرية والاشجار التي استعملت في الافريز لغرض خلق نهج ايقاعي من العناصر التصويرية. فمثل هذا التأثير يفسر مسبقا عن التاليف التصويري، الذي كان سيصبح واحدا من اعظم انجازات الآشوريين.

غير ان ما هو اقل بروزا في تركيبه لكنه كان اكثر تأثيرا باداته التخطيطي للطبيعة مانحة الحياة، هو الافريز (المخطط حسب طريقة الشرق الادنى القديم بين شريطين من الوريدات، احدهما في الاعلى والآخر في الاسفل) الموجود على السطح الخارجي لعلبة العاج التي وجدت في القبر ٤٥ (٥٣) (لوح ٢٤٣، الشكل ٨٤).



الشكل ٨٤ علبة من العاج من القبر ٤٥ في اشور



اللوح ٢٤٣ علبة من العاج وغطاؤها مزينان برسوم محزوزة، من اشور. الارتفاع ٩ سم. متحف الدولة، برلين.

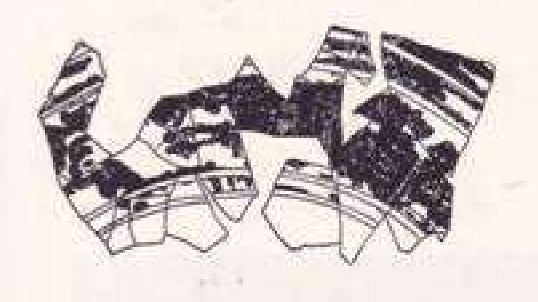
ذلك ان الموضوع الفني المكون من حيوان ماش وشجرة، معروف لنا مسبقا من نقوش الاختام وهو هنا يتكرر مرتين وبتنوع. فهنا شجرة اللاركس (الشربين) ذات شجيرات تحتها وعلى اغصانها العالية ديكان، تتناوب مع نخلة تحمل عذوق التمر. وقد حط غرابان على سعف النخلة بينما

راحت الماعز تقضم اوراق الورد. وقد اشرقت الشمس في السماء. فالنقاش الآشوري في العصر الوسيط كان يفهم فن الحذف افضل من كثير من الفنانين الآخرين. ومع ذلك فان كل خط محفور هو تعبير تصويري ملىء بشيء من المعنى التعبدي او الديني. فالشجرة التي تتناعد على العلبة مهمة لان لها ما يوازيها بوضوح في الشكل المرسوم على قطعة فخار حكيرة من طراز نوزي المتأخر (٥٤) (الشكل ٨٨)، وهذا يؤكد ان تاريخها يرقى الى القرن الرابع عشر قبل الميلاد ويتناوب النخلة والشجرة ذات

الاوراق الابرية، تكون كسرة الفخار ذات الرسوم التي وجدت في اشور مصادفة، مثلا سابقا لنظر الفردوس الشهير في النحوت الجدارية الثالثة في غرفة الحديقة في قصر اشور بانيبال في نينوى (٥٥).

قد يتردد المرء في وضع تاريخ لمجموعة اخرى من القطع العاجية التي وجدت في اشور ذات نقوش محفورة مفصلة، بسبب ان الكثير من مظاهرها يشير الى القرن الرابع عشر قبل الميلاد، في حين تبدو مظاهر اخرى في الغالب مطابقة لتلك التي تظهر في نقوش الاختام خلال القرن الثالث عشر قبل الميلاد. ولقد حاول ف. اندري قبل سنوات عديدة ان يرتب مجاميع من هذه القطع سوية ثم نشر ما توصل اليه (٥٦) (اللوحان ٢٤٣-٢٤٥). ولا بد ان كانت هذه الالواح العاجية الصغيرة السميكة من قياس ثلاثة الى خمسة سنتمترات، مطعمة في بعض الاواني. وربما في شيء ما

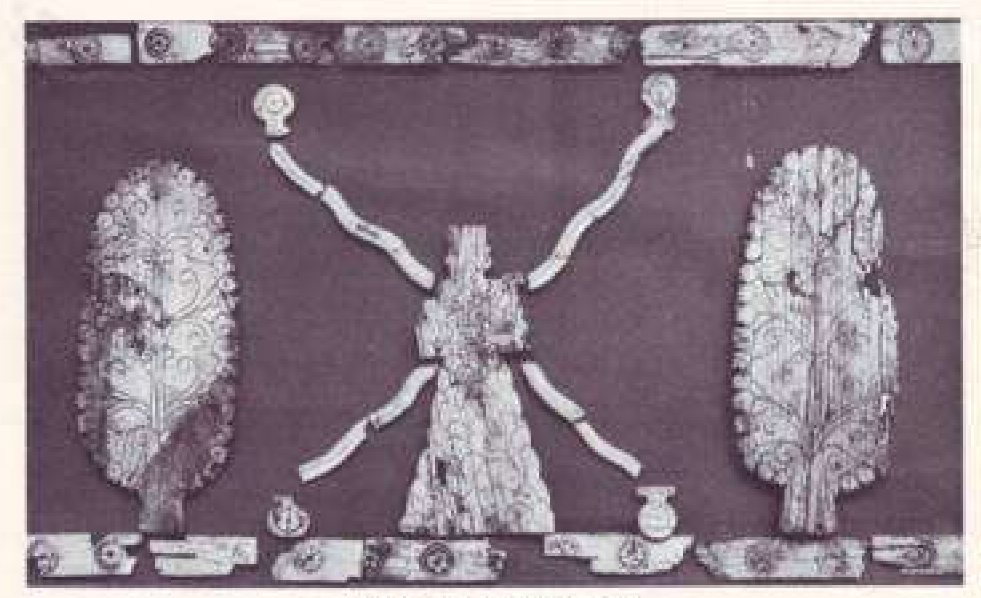
مصنوع من الخشب ومزين بافريز محفور عرضه حوالي ٢٢ سم ومحدد من الاعلى والاسفل بشريط محفور مزين بوريدات مشابهة لتلك الوريدات المنقوشة على العلبة التي وجدت في القبر ٤٥. فكل العناصر التصويرية المنفصلة ما تزال يمكن تمييزها بيسر: وهي عبارة عن اله، القسم الاسفل من جسمه في شكل جبل، وزهريات فوارة تتدفق منها جداول



الشكل ٨٨ كسر من الفخار مرسوم عليها اشجار، من اشور.

ماء عريضة، ونخيلة وشجرة رمان، واخيرا سلسلة من الثيران المجنحة.

ومن المحتمل ان تكون اوعية الماء مرتبطة بالاله الجبل، والثيران المجنحة بالاشجار. غير ان المرء لا يمكن ان يتأكد من الكيفية التي رتبت بها الرسوم داخل الافريز. والشيء الواضح ان الفكرة التي اوحت بهذا النتاج الفني ترتبط، بشكل وثيق، مع المنحوتة الدينية الثالثة التي عثر عليها في البئر القائمة في اشور (انظر ما سبق) (لوح ٢٣٦) بالنحوت



اللوح ٢٤٣ الإله الجبل : الارتفاع نحو ١٨ سم



اللوح ٢٤٥ ـ الثور المجنح : الارتفاع نحو ٢٢ سم .



اللوحان ٢٤٣ و ٢٤٥ افريز تطعيم من العاج مزين بحزوز ، من آشور ـ متحف الدولة في برلين .

الآجرية المقولبة الثالثة في معبد كرانداش في الوركاء (انظر ما سبق وما يليها ، اللوحان ٢٢٧ ، ٢٢٨) ، وبنقوش الاختام من العصر الآشوري الوسيط . فالنخيلة المحفورة على العاج لها نظير مقارب في قطعة مرمر من القبر ٤٥ . ولكن شجرة الرمان من الناحية الاخرى تشبه الشجرة المرسومة على طبعة ختم لم تنشر حتى الآن على رقيم طيني من آشور (٥٧) . ففي هذه ادخلت شجرة الرمان في منظر قتال بين احد الأبطال وحصان مجنح مع مهرة والتي تذكرنا بمناظر ذات صلة ، محفور على الحجر من القرن الثالث عشر قبل الميلاد (٥٨) وان مجموعة الألواح العاجية الصغيرة التي عثر عليها في الدكة الشمالية الغربية من معبد ننكلي نورتا الأول في آشور قد تكون برهانا لتحديد هذا التاريخ . ولا تبدو اشكال الثيران المجنحة الخشنة الصنع نوعا ما منسجمة مع الفن الذي تطور تطورا تاما في القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، ولذلك قد يكون من الحكمة بعد كل هذا ان تعزى هذه المصنوعات العاجية الى القرن الرابع عشر قبل الميلاد ، لانها بذلك تكون اقرب الى النقوش المحفورة على العاجيات التي وجدت في القبر ٤٥ .



اللوح ٢٤٤ جزء من غطاء من الرخام لجرة تزين بصور بارزة . من آشور . القطر ١٢٫٣ سم

٤ - الفن الاشوري الوسيط في اوجه خلال القرن الثالث عشر قبل الميلاد

(عهود ادد نيراري الاول ، وشلمناصر الاول ، وتكلتي نمورتا الاول) .

تحقق الانجاز السياسي والحضاري لكل ما كانت اشور تود احداثه ، بعد ان تحررت من النير الحوري الميتاني ، في القرن الثالث عشر قبل الميلاد في ظل حكامها الثلاثة العظام وهم ادد نيراري الاول ، وشلمناصر الاول ، وتكلتي نمورتا الاول . وتبتنا نتائج التنقيبات التي اجريت في اشور عن هذا الانجاز حتى وان لم تكشف سوى عن جزء ضئيل من المباني والنتاجات الفنية غير ذات اهمية . وحتى لو كان هناك مشروع ياخذ على عاتقه الارتباط مع هذه التنقيبات في اشور ، فان استكشاف دار الاقامة في كار تكلتي نمورتا* Kar Tukulti Ninurta (التي شيدها اشد الملوك الاشوريين عنادا على بعد كيلومترات قليلة شمال اشور) ، لم يكمل الى نهايته . وعلى الرغم من كل اعمال التنقيب التي قام بها البريطانيون لسنوات عديدة في خرائب مدينة كالخ (نمرود) ، التي اسسها شلمناصر الاول كعاصمة لمملكته ، فانه لم يكشف حتى الان عن شيء ما من الطبقات الاشورية الوسيطة (٥٩) .

اما الحكام الثلاثة العظام الذين اشرنا اليهم قبل قليل فهم ايضا رعاة عظام لحركة البناء ؛ وقد عرفنا هذا جزئيا من كتابات الابنية (٦٠) وحتى في اماكن كانت الابنية فيها قد زالت من الوجود الى درجة كبيرة . ومع ان بقايا ضئيلة جــدا ما تزال موجودة ، الا انها ذات اهمية اساسية في تاريخ فن العمارة الاشوري .

وفيما يعرف بالقصر القديم ، الذي بني لاول مرة في العصر الاكدي ، فقد استمر العمل من قبل عدد كبير من الملوك في مسيرة قرون لغرض صيانته وتجديده (٦١) . وكانت تلك هي الحالة ايضا في العصر الاشوري الوسيط . ولكن من المحتمل انه لم يكن من باب الصدفة ان نجد ان دورا من ادوار هذا البناء يمكن التأكد بانه يعود الى العصــر الاول العظيم للمملكة الاشورية وذلك عن طريق البلاطات التي تحمل اسم ادد نيراري الاول والتي استخدمت لتبليط الساحة الرئيسة الوسطى . ولو ان المنقبين لم يتمكنوا من ان يعثروا الا على معالم ضــئيلة من المخطط الارضي الذي يرقى تاريخه الى عهد حكم هذا الملك ، الا انه كان مبتكرا جدا اذا ما قورن مع اي بناء اقدم منه ، وانه كان هذا الى درجة انه لا بد وان اوحت به طفرة جديدة في القوة الملكية الاشورية . كتلك الطفرة التي حدثت فعلا لاول مرة في القرن الثالث عشر قبل الميلاد . فهذا القصر لم يكن جديدا حسب بل انه كان سابقة للمستقبل (٦٢)(الشكل ٧٥) .

ان ما كتبه بروسر Preusser (٦٣) بشكل قاطع عن مظهر قصر ادد نيراري الاول مناسب تقريبا بالنسبة لكل القصور الملكية الاشورية المتاخرة . فبالنسبة الى قصر ادد نيراري الاول لا توجد في ثلاثة من جوانبه واجهة مستقيمة متواصلة ولكنها تتالف من ترتيب غــير منتظم جدا من الطلعات والدخلات . فهذه الطلعات والدخلات في بناء ادد نيراري ، حتى وان بدت سطحية جدا الا انها تبين مسبقا رفضا واضحا جدا للتصميم التقليدي الذي ساد خلال القرون السابقة والذي كانت له واجهات مستوية تماما . وكما هو الامر بالنسبة الى معظم القصور الاشورية الحديثة كان يوجد قبلا بيت بوابة واسع له برجان اشبه بالحصون ومجموعة من غرف ضيقة تؤلف ما يعرف باسم بابانو وهو بيت بوابة يؤدي الى الفناء المركزي . والى جانب ذلك توجد في هذا

* كار تكلتي - نورتا (تلول العقر الآن) ويفصل بينها وبين اشور نهر دجلة ، وقد نقب فيها بين ١٩١٣ - ١٩١٤ .

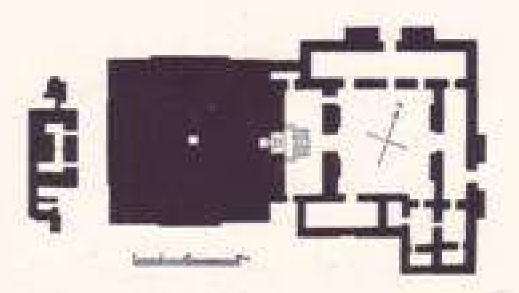
القصر ايضا غرفة مستطيلة عريضة من المحتمل ان تكون قاعة العرش. وهي مشهورة بصفة خاصة بسبب ابعادها وسمك جدرانها، وهناك باب واسع جدا يؤدي الى داخل هذه الغرفة من الفناء. وبالاضافة الى هذا كله، توجد كذلك مباني اخرى ذات ابنية من بينها مجموعة سكنية باسم بيتانو. ولسنا نشك في ان بناء ادد نيراري هذا الذي شيد في القرن الثالث عشر قبل الميلاد يمثل النموذج الاصلي للقصور الملكية الاشورية.

ليس لدينا من عهد اعظم ملك من ملوك القرن الثالث عشر قبل الميلاد، اي تكلتي نورتا الاول بقايا كافية لاي قصر لا في مدينة اشور ولا في مدينة الاقامة الجديدة اي كار تكلتي نورتا (٦٤) نستطيع ان نستخلص منها انه تابع من بناء القصور في العصر الاشوري الوسيط.

ومن ناحية اخرى فان انجازات هذا الحاكم في ميدان الابنية الدينية يمكن ان تحدد بيسر اكثر. على ان هذه الابنية تعبر عن شخصية تكلتي نورتا العنيدة بدلا من ان تعرب عن مرحلة محددة في تاريخ العمارة الاشورية. ومن المحتمل ان يكون الملك قد استنسخ قصدا ابنية بابل في كار تكلتي نورتا حين اضاف معبدا بابليا نموذجيا الى الجهة الشمالية الشرقية من زقورة اشور، الاله الرئيس للمملكة. فنحن نجد في هذا المعبد التخطيط القديم لدار ذات فناء وخلوة واسعة بابلية نموذجية (٦٥) (الشكل ٨٦). كذلك نجده يقلد بابل في نصوصه ايضا، لانها كتبت بلغة متأثرة تأثرا كبيرا باللغة البابلية.

وقبل حكم تكلتي نورتا بزمن طويل سبق لادد نيراري الاول ان ابتدع الطراز الاشوري الحقيقي للمعبد وذلك في معبد انو ـ ادد في اشور (انظر ما سبق)، عندما استعمل غرفة واسعة تؤدي الى الخلوة.

وحين اعاد تكلتي نورتا بناء معبد عشتار في مدينة اشور، وهو اقدم بناء ديني في هذه المدينة، فانه اما لم يكن يريد ان يتبع التصميم الاشوري في المخطط الارضي، او انه لم يستطع ان ينفذه (٦٦). فقد نبذ الاسلوب القديم في البناء وذلك بدفع المعبد بعيدا عن موقعه السابق وتدويره بدرجة ٩٠. ومع ذلك فانه في الواقع استبقى الشكل القديم للمخطط الارضي لمعبد ذي محور مزور، وتلك صيغة استعملت منذ العهد السومري ـ في الخلوتين. وكرس الملك هذا البناء لعشتار في



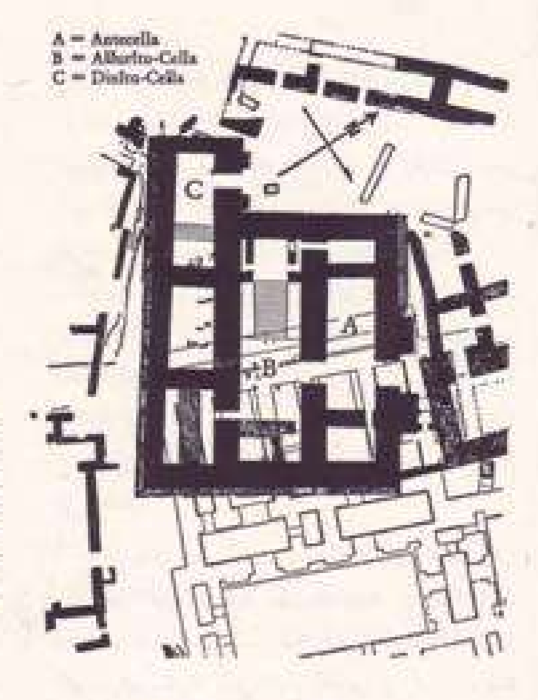
الشكل ٨٦ مخطط معبد اشور لتكلتي نورتا الاول في كار تكلتي نورتا.

ربها الرئيس ـ اي ما عرفت باسم عشتار الاشورية (اشوريتو) ـ وكذلك في دور فرعي (ليس مفهوما في الوقت الحاضر) على غرار ما يعرف باسم دينيتو Dinitu (باسم مدينة دين Din ؟) (٦٧) (الشكل ٨٧).

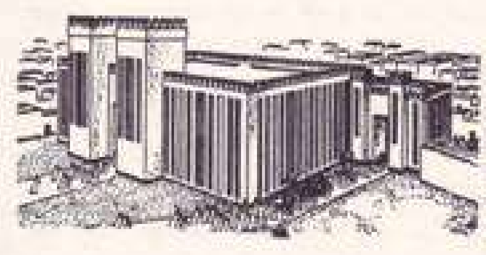
وكل المعابد ذات المحور المزور من العصر السابق، اي ان كل المعابد التي تتألف فيها الخلوة من غرفة مستطيلة طويلة ومدخلها في نهاية احد جدرانها الطويلة، هي بصفة اساسية معابد من طراز دار ذات فناء. فحيثما لها ساحة داخلية، تحاذيها جميع الاقسام الاخرى الاقل اهمية في المعبد. غير ان معبد عشتار لا يشبه ذلك. فهو عبارة عن مبنى مسقوف ومحاط بسور وخلوة رئيسة وغرفة في المقدمة. وتحتوي الخلوة على حنية التمثال المقدس الذي يوضع على منصة تبنى لصق احد الجدران القصيرة. وهناك سلم ذي ست عشرة درجة يؤدي الى سطح هذه المنصة. اما خلوة

ديتو فانها جزء من صلب البناء كله وتقوم على ذات النهج الذي قامت عليه الخلوة الرئيسة الا انها اصغر منها. والبناء برمته يقوم لوحده منفردا (٦٨) حيث صمم مظهره الخارجي بشكل ليؤثر ايضا على الناظر اليه (الشكل ٨٨) وهو اشبه ما يكون بمعبد انين الصغير الذي اقامه الملك الكشي كرانداش في الوركاء (انظر ما سبق). وليس لدينا دلائل على وجود زخارف ذات صور على جدرانه الخارجية مشابهة لتلك الصور الموجودة على مبنى كرانداش.

ان معلوماتنا عن البناء الآشوري الوسيط، اي عمارة المعبد وبناء القصر كليهما ليست كاملة في الوقت الحاضر. وسبب ذلك هو ان الاستكشافات غير كافية. ومع ذلك لا يبدو محتملا ان يكون النحت المعماري والرسم الجداري، وهما الوسطان اللذان فيهما يتزاوج البناء والفن في بلاد اشور لتحقيق اعظم شهرة لهما، قد تطورا الى اي مدى كبير في اوائل القرن الثالث عشر قبل الميلاد. ذلك ان بقايا تمثال احد الاسود وبحجم طبيعي تقريبا والذي يعتقد



الشكل ٨٧ مخطط معبد عشتار (الشوريتو وديتو) لتكلتي نورتا الاول في آشور.



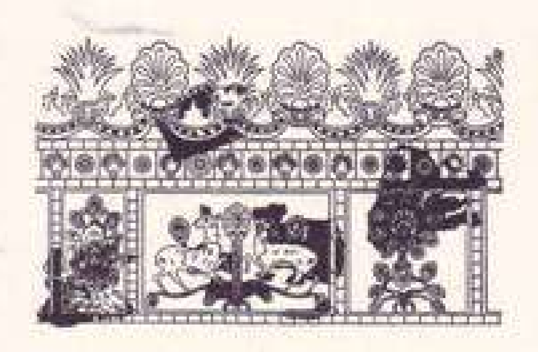
الشكل ٨٨ تصميم معاد لمعبد عشتار الذي بناه تكلتي نورتا الاول في آشور كما يرى من الشمال.

بروسر (٦٩) بانه يستطيع ان ينسبه الى العهد الاشوري الوسيط في القصر القديم في اشور . قد يكون في الحقيقة من تحت بعض بوابة من جانبيها . غير ان القطع جد رقيقة بالنظر لمن يريد ان يحدد اسلوبها بالنسبة لتاريخ النحت المعماري في القرن الثالث عشر قبل الميلاد فهي في الغالب دليل على وجود هذا النوع من الفن في ذلك العصر .

اننا بالاحرى نعرف المزيد عن الرسوم الجدارية في هذا العصر العظيم وذلك بفضل قطع الرسوم القليلة على الجص من كارتكلتي نورتا حيث عثر عليهما في الجانبين الشمالي والجنوبي من دكة القصر (٧٠) (الشكل ٨٩ . فهي عبارة عن رسوم جدارية لم تستعمل فيها سوى اربعة الوان هي الأبيض والأسود والاحمر والازرق . اما المواضيع التصويرية فقد وضعت على سطوح تصويرية للوحات واطرت باشرطة مزخرفة . بحيث تبدو اشبه بحشوة معمارية . على غرار الرسوم الجدارية في نوزي والالاخ ، المركزين المحدودين الحوريين ـ الميتانيين .

ويظهر التركيب التصويري في مختلف اللوحات بانه حوري أيضاً (٧١) . فهو يبين غزالين متقابلين يقفان على سعفتين تمتدان من نخلة الى اليمين والى اليسار . وهذا يشبه الطريقة التي شوهدت فيها الماعز تقفز فوق غصون في نحت حوري ناتيء عثر عليه في بئر معبد اشور (انظر ما سبق ، اللوح ٢٢٦) .

وفي الوقت الذي يبدو فيه الرسم الجداري في القرن الثالث عشر قبل الميلاد محافظاً في تلوينه وتركيبه وترتيب سطوحه ، فان الرسام على الفخار يبدو عليه بانه كان يتبع اتجاه العصر بكل وسيلة . فهناك عدد كبير من كسر الفخار التي جمعت اثناء التنقيب في كار تكلتي نورتا في منطقة القصر . وعلى هذه الكسر صور مرسومة بالالوان السوداء والحمراء والسمراء على خلفية طينية رقيقة (٧٢) . ويمكن ان يحدد تاريخها ، بدقة متناهية ، بعصر تكلتي



الشكل ٨٩ رسم جداري من دكة القصر في كار تكلتي نورتا .

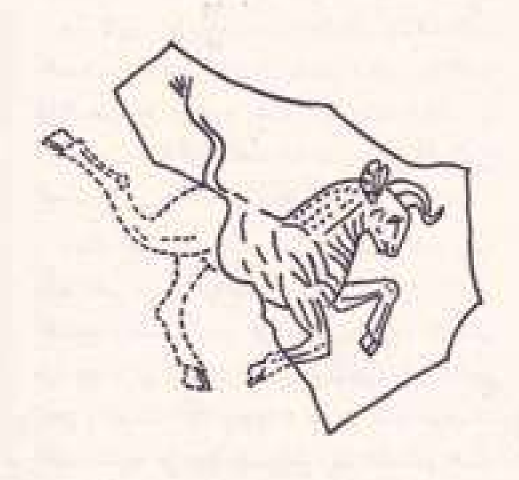
نورتا بسبب الموقع الذي وجدت فيه . وهناك كسرتان او ثلاث من فرقة الفخاريات (٧٣) تعود ـ في طريقة صنعتها واسلوبها ـ الى ذات المجموعة من الخزف . ومن المهم ان نلاحظ كيف ان فني النقاش على الاختام وفن الرسام ، كانا يؤلفان خلال العصر الاشوري الوسيط ، وحدة مستقلة بالرغم من اختلاف مادتهما وطريقة صنعتهما (٧٤) . فمثل هذه الوحدة المميزة عن الفن هي وحدها التي يمكن ان تؤدي الى التصويرات غير الاعتيادية للاشجار والحركات الحيوانات كيما تصاغ بطريقة متطابقة في حرفتين مختلفتين تماماً كالنقش على الاختام والرسم على الفخار .

عندما يقرر ف . اندري في كتابه الملون (الخزف الملون في اشور (Farbige Keramik Aus Assur) لا بد وانه كان ما يزال في شك حول كسرة الفخار ذات الرسم الغريب التي نشرها ، في اللوح الخامس في كتابه ، فيما اذا كانت صورة ثور يثب او يحطس الى ركبتيه . فمنذ ذلك الزمن كثر استكشاف نقوش الاختام الاشورية بصفة

اوسع خلال القرن الثالث عشر قبل الميلاد بمساعدة طبعات الأختام التي وجدت على وثائق الرقم الطينية في آشور (٧٥) ، وهي الآن واحدة من امجاد الفن الآشوري، ولا سيما الفن الآشوري الوسيط ، لكنه في ذلك الوقت كان ما يزال غارقاً في الظلام . غير ان المرء ما ان يرى في نقوش الأختام خلال القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، بداية أداء سلوكي تقريباً لحيوان ذي اربعة اطراف، يقفز في ارض جبلية مغطاة بالاشجار ، بطريقة يرتفع بها طرفاه الخلفيان عالياً في الهواء مع ذيله الممتد (٧٦) سرعان ما يدرك بان رسام الفخار المعاصر كان يستعمل ذات النهج في الحركة (٧٧) (شكل ٩٠) . كذلك تبدو الوريدات وكأنها قد جاءت من ذات المدرسة الفنية : فهي تتألف مما يصل الى ثلاثين ورقة طويلة يتعاظم اتساعها في نهاياتها ، وقد ظهرت في القرن الثالث عشر قبل الميلاد على كسر فخار مثلما ظهرت على الأختام الاسطوانية ايضاً (٧٨) ، وهي تؤلف جزءاً من الشجرة المقدسة (٧٩) ، المظهر المميز للعصر .

من اعظم منجزات الفن الآشوري ، الأفاريز المصورة التي لولاها لما استطعنا ان نتصور النحت الجداري الناتئ، ولا الرسوم الجدارية في العصور المتأخرة ، والتي هي النظير المصور لسجلات التاريخ الملكية التي يبدو عليها بانها مدينة في بدئها الى القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، اي الى عصر تكلتي ننورتا الأول .

فهناك اثنان من نوعين مختلفين تماماً يحتويان على اشكال ثالثة تعزز هذا الاستنتاج . احدهما قطعة من غطاء جرة ، هو عبارة عن قرص اسود دائري من المرمر (٨٠) ، عثر عليه في مدينة آشور في الناحية الشمالية الغربية من القصر الجديد ، ولذلك فانه لابد وان يعود تقريباً الى عصر تكلتي ننورتا (لوح ٢٤٤) . فظاهر هذه القطعة ـ وهي بجلاء جزء من غطاء جرة مدورة ، بالنظر الى الثقب الذي حفر في الحافة العليا منها لتمرير الاسلاك بها ـ مزين بأكليل من الوريدات . ومع ان هذا الغطاء لا يعود الا الى الفنون الصغرى ، الا ان مادة الموضوع واسلوب النحت الناتئ على السطح الاعلى منه ، يجعله تاجاً من تاجات الفنون الكبرى . فالمجال الدائري الذي يوفره الغطاء لم يحمل النقاش على اتخاذ الترتيب التصويري لموضوعه ـ اي حادث من حملة حربية ملكية ـ في الفراغ الدائري المتوفر . فقد فضل ان ينشئ افريزين تصويريين على الاقل وربما ثلاثة افاريز احدهما فوق الأخر ، عن طريق خط شريط افقي يمتد عبر السطح التصويري . فالافريز الاعلى كان ، بكل وضوح ، يضم حافة عليا مقببة مثلما هو الامر في مسلات عديدة . وفي هذا الجزء نصف الدائري صنع الفنان منظراً ذاتية



الشكل ٩٠ جزء من كسرة من الفخار مرسومة ، من كار تكلتي ننورتا .

فنية كبرى . حيث يرى الملك وهو يتجه نحو اليمين ويهاجم عدواً يتهاوى الى ركبتيه . ويرى الملك وهو يطأه بقدمه الايسر . ويمسك شعر رأسه بيده اليسرى كيما يقطع رأسه بسيفه الذي يحمله في يده اليمنى المرفوعة . ويرى رأس القدم اليمنى للرجل المغلوب في النقطة المركزية من الشريط الأفقي الذي يؤلف خط القاعدة للنحت الثاني . وفي الوقت الذي يرى فيه وجه الرجل الذي غلب في المعركة وهو ينطق بالألم . فان الموت قد خفف من التوترات التي ظهرت على وجوه واطراف رفاقه في السلاح المتساقطين من حوله . فالصورة السفلى ، لم يبق منها سوى اجزاء ، ما تزال تبين الرجل وهو يرتدي قبعة اشبه بالطربوش ، ومن المحتمل انه هو الملك ، كما انه على اكثر احتمال ، يمسك بآنية شراب في يده اليمنى ويقف امام جوادين . وقد ترجل تواً من عربته ، التي يقف فيها احد الموظفين البارزين وعلى رأسه قبعة شبه طربوش ايضاً ، يصوب احد الرماح . فكل هذه التفاصيل

عدة الخيل ، وانماط الشعر ، والأيدي والاقدام ، والعضلات ، والتصرفات ـ قد حفرت بعناية . اما القدرة في السيطرة على الموضوع برمته ، وفي ذات الوقت ، في كل تفصيل ، فانها قد تكشفت هنا تماماً من بداية فن النحوت الاشورية الثالثة في مشهد مليء بالحركة المتطورة .

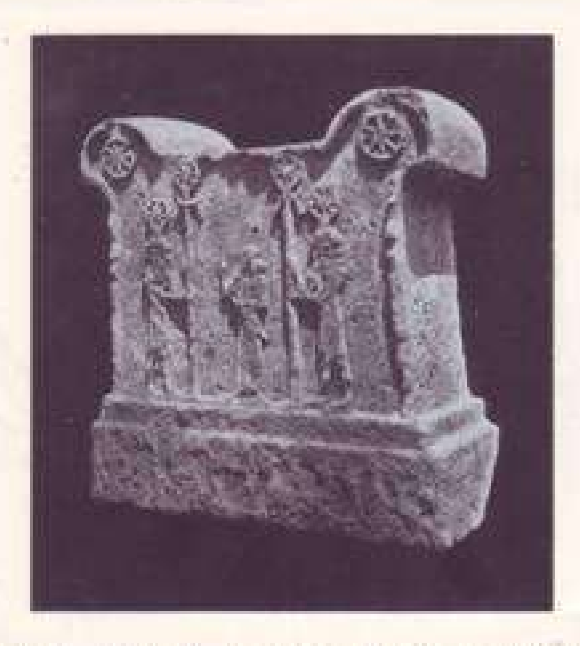
وهناك نحتان ثالث اخران لتكفي تورنا الاول لهما ذات القدر من الاهمية بالنسبة الى تاريخ اصول الافاريز القصصية . وهذان النحتان على واجهتي ما تعرف بالقاعدتين الرمزيتين ، اي مسندين لشعارين سماويين . فكلا الناحيتين (٨١) (اللوحان ٢٤٦ ، ٢٤٧) يصوران ذات الموضوع . فالملك منحوت على هيئة متعبد امام رمز الاله الذي اقيمت القاعدة الخاصة له ـ اي نسكو Nusku الاله النور او الاله الشمس . ويمكن تشخيص الاله نسكو بالكتابة على واحد من المجمرين (٨٢) . اما الاله شمش فلا بد ان يكون عنصراً في الرايات الرمزية ذات الشعارات التي تشبه المسلة في الاعلى ، والتي يمسك بها وهي منتصبة بطلان ، لكل منهما ست خصلات من الشعر ، يقفان على جانبي الملك . وفي كلا الاثرين نجد ان صفة الحركة الاشوري الحقيقي ، الموالية للروح الاكدية القديمة ، تقتحم جمود تركيب جامد غير متحرك تقريباً . ففي النحت الاول لم يظهر انحناء الملك كثيرا في شكل متعبد بل انه صور عملية العبادة في مرحلتين متتاليتين وحدهما في صورة واحدة (٨٣) . اما في النحت الثاني فقد زاوج الناظر الدقيق للمنظر الرئيس مع الصعود والهبوط الموحي بحادث يبدو بانه ذو موضوع حربي منقوش على قاعدة الحجر المزين بافريز تصويري ، وهو اقدم ما عرف في اشور .

هل كان تركيبا جامدا ام متحركا ؟ ذلك هو السؤال المسيطر في الفن العظيم للنحوت الجدارية الاشورية الثالثة خلال القرون الاخيرة والذي حظي مبكراً وبكل جلاء باهتمام النحات في القرن الثالث عشر قبل الميلاد . ومع ذلك فان فن النقش على الاختام قد ابدا خلال القرن الثالث عشر قبل الميلاد بأجمل الامثلة عن روحية الفنان في العصر الاشوري الوسيط ، الذي استطاع ان يحصر حريته الداخلية المتقدة ضمن الحدود المقيدة للصيغة التي اختارها هو بنفسه (٧٤ ، ٧٥) .

اما الاختام الاسطوانية لهذا العصر فانها لم توفر سوى مجال تصويري من بضع سنتمترات مربعة . وفي ظل هذه الظروف الشاقة كان على نقاش الاختام ان ينحت الاشكال الصغيرة نحتا معكوسا من حجر صلب . ومع ذلك يبدو على وجه التأكيد ، بان هذه المشقة قد زادت من مهارته التقنية وقدرته الفنية . وعلى غرار طابع النقود الاغريقي كان نقاش الاختام الاشوري في العصر الوسيط مضطرا ، بسبب ضيق المساحة ، الى ان يمارس في تركيباته التصويرية اعظم تركيز في اشكاله ، وان يقيد نفسه بالشيء الضروري . ومع ذلك فان صغر المجال لم يقلل من العظمة الداخلية لتلك النقوش . فلقد



اللوح ٢١٦ دكة مذبح من الرخام الكلسي لتكلتي ننورتا الأول ، من آشور . الارتفاع ٥٧٫٧ سم ، متحف الدولة في برلين



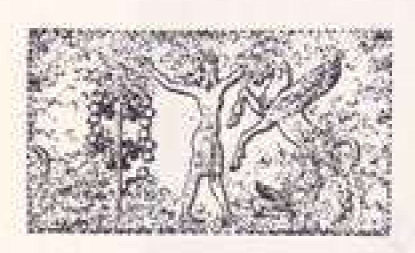
اللوح ٢١٧ دكة مذبح من حجر كلسي لتكلتي ننورتا الأول ، من آشور . الارتفاع ١٫٠٢ م ، متحف استانبول .

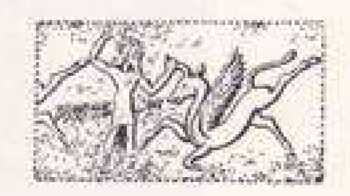
كان السطح التصويري للاختام صغيراً. ولكن الاحساس بالحيز الذي يوحي به للمشاهد واسع. انها سعة الطبيعة وهي جزء من الكون ذاته. ففيها تصطرع الحيوانات البرية في سبيل البقاء، وبطل يقاتل في سبيل السيادة والنظام، وعفاريت وجن من العالم الاخر يصارع احدها الاخر. وقد امتلأ الكل حتى فاض بالحياة والكفاح. ومع ذلك فان الخوف من الفراغ الذي يخص العصور السابقة قد تم التغلب عليه تماما. فالحيوان الوحشي يرعى بسلام في الجبال والطيور تحط في الادغال. وفي عصور قليلة من فن الشرق الادنى حسب، كانت قدسية الطبيعة يحس بها بعمق كبير. وفي عصور حتى اقل من ذلك كانت قد تسامت في النتاج الفني الى مثل هذا التأثير (٨٤) (الالواح ي ٨٠٧، ك ١٠٥ - س ٨٠٧).





اللوحان ي ٨٠٧ : ختمان اسطوانيان من العصر الاشوري الوسيط.





الالواح س ٨٠٧ : ختمان اسطوانيان من العصر الاشوري الوسيط.











الألواح ٤، ١-٥ : الأختام الأسطوانية من العصر الآشوري الوسيط.

٥ - الخطاط فن العصر الآشوري الوسيط

مرت ثلثمائة سنة تقريبا بين مقتل تكلتي ننورتا (اي قبل سنة ١٢٠٠ قبل الميلاد بمدة قصيرة) الذي حدد نهاية عظمة الفن الاشوري الوسيط ، وبين التوطيد النهائي للعمارة والفن في العصر الاشوري الحديث في كالخ (نمرود) على يد اشور ناصربال الثاني . ففي هذه الفترة حدث تحول بشري وسياسي في بلاد الشرق الادنى . فبعد وفاة تكلتي ننورتا كانت هجرة شعوب البحر قد غمرت اسيا الصغرى وسوريا فاكتسحت المملكة الحثية وجاءت بالفريجيين * الى داخل اسيا الصغرى وبالفلسطينيين ** الى فلسطين ودفعت بمصر الى حافة الدمار . وفي الوقت ذاته بدأ الاراميون ، وهم اخر الفروع من البدو الساميين ، يتوافدون من سهوب سوريا باعداد متزايدة ويتجهون شرقا نحو الفرات ، ويعبرونه الى الجانب الاخر . ففي منطقة مستعمرات المملكة الحثية شمالي سوريا ، وفي المنطقة التي كانت ميتانية قبلا ، وفي بلاد بابل ذاتها في جنوبي بلاد ما بين النهرين ، لم يكن التصدي لهم بمكان من القوة . ولكن في بلاد الاشوريين وحدها استطاع الجيش المدرب بشدة والمجهز تجهيزا حسنا بالسلاح ، والموضوع في خدمة الايديولوجية الملكية القائمة على اساس الدين ، ان يسد الطريق امامهم الى ارض دجلة والزاب . فضمنا يشبه معركة متواصلة استمرت عبر عدة قرون ، مثارة بغضب اعمى ، نجحت بلاد اشور ان تجنب نفسها من ابتلاع الاراميين لها كلية ، بعد ان استولوا على بابل . وبذلك نجحت بلاد اشور ، في ذات الوقت ، في تحويل دولتها الخاصة بها والصغيرة الى مملكة كبيرة اول الامر ، والى امبراطورية اخيرا . وطالما ظل كفاح الشعب الاشوري ضد جيرانه في الشمال والغرب مستمرا ـ وذلك في القرون الثاني عشر والحادي عشر والعاشر قبل الميلاد ـ فانه يكاد لم يبق لهم وقت كاف او قوة مدخرة للقيام بمشروعات عظيمة في ميدان البناء او النحت او الرسم . ومن المحتمل انه لهذا السبب كانت النتاجات الفنية الباقية جد قليلة حتى من عهد حكم الملوك العظام ، خلال الفترة بين تكلتي ننورتا الاول واشور ناصربال الثاني (حوالي سنة ١٢٠٠ ـ ٩٠٠ ق . م .) .

صحيح اننا اخبرنا بعض الشيء عن ابنية معابد في كتابات لعدة ملوك (٨٥) ، غير ان البناء المهم الوحيد من هذا العصر المضطرب ما يزال ممثلا في معبد انو ـ ادد Anu - Adad في مدينة اشور ، والذي اشتغل به تكلات بلزر الاول وابوه خلال القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، حين قاما باعمال الصيانة ايضا في القصر القديم في مدينة اشور . فالتأكيد على انو (= ال EL ؟) ربما يعود الى تأثير ارامي (٨٦) . غير ان مخطط الارضي كان على غرار مخطط معبد سن شمش الاقدم في مدينة اشور (انظر ما سبق) . وفي الوقت الذي كان فيه الاشوريون يتغلبون على تدفق الاراميين ويتملكونهم لم يكن الاله اشور قد تحول حسب من زعيم على الجبال ابيح الى زعيم مجموعة الالهة ، بل ان الملوك الاشوريين ـ الذين كانوا (وحتى اكثرهم عظمة وهو تكلتي ننورتا الاول في القرن الثالث عشر قبل الميلاد) الزعماء الوحيدين لدولة عظمى ، اذا ما قورنوا مع الملك الحثي او الفرعون

* الفريجيون : اقوام حلوا في الاناضول في زمن ضعف الحثيين الذين قضى الكاشيون على امبراطوريتهم في حوالي ١٢٠٠ ق . م وقد اسس الفريجيون دولة لهم في ٧٥٠ ق . م .

** الفلسطينيون كانوا يسكنون جزر بحر ايجة وقد هربوا من موطنهم عند تقدم الاقوام اليونانية واندفاعها الى بلادهم . وحل الفلسطينيون في الساحل الشرقي لبحر الابيض المتوسط ، وباسمهم عرفت فلسطين .

المصري ـ صار الآن لزاماً عليهم ان يطبقوا مفهوم اشور كحاكم لامبراطورية عالمية . فهذا التحول في مفهوم الملكية هو اساس الفرق بين الامبراطورية الاشورية الحديثة والمملكة الاشورية في العصر الوسيط .

ويعبر النتاج الفني لاشور الحديثة ، وعمارتها وكذلك فنها ، عن هذا المفهوم الواسع المشبع بالحياة الملكية . واننا بعدم نسياننا هذا المفهوم حسب نستطيع ان نفهم ونقيم المسألة التي يجب ان نحملها في اذهاننا دوما وهي : الى اي مدى كان هذا المفهوم الجديد للملكية متأصلا في بلاد اشور وما هو المدى الذي كان فيه متأصلا في العناصر الارامية الشخصية الاشورية الحديثة ؟ .

ومع ان الاراميين لم يشاركوا الاشوريين في حب القتال والفتح الا انه ، اكثر من الدولة الاشورية المحلية ، كانت لهـم طبيعة البدوي المتمثلة في التوسع والتجوال ، والتي وجـدت افضل تعبير لها في لغة الفتح . فبهذه الطريقة وحدها نستطيع ان نفهم لماذا كان اغلب ما يميز العمارة والفن في العصر الاشوري الحديث عن ذلك الذي يعود الى اوائل العصر الاشوري الوسيط ، قـد نشأ في بقايا المستوطنات الارامية التي قامت في منطقة اواسط الفرات وعلى رافديه ، الخابور والبليخ ، في بيت اديني ، وبيت ـ بهياني*، وفي المستعمرات الحثية شمالي سوريا قرب كركميش التي اصبحت ارامية بصفتها ، وكذلك في تل حلف قـرب رأس العين .

ومع تحول عميق جار كالذي خضع له الفن الاشوري خلال الفترة بين تكلتي نورتا الاول واشور ناصربال الثاني ، لا يوجد بكل وضوح تبدل في اسلوب الاشكال الفردية او اعادة تشكيل تركيب المناظر حسب ، بل كذلك وجـود فروع جديدة من الفن كان لا بد ان تظهر بالاضافة الى الفروع القديمة . فنحن لا نحتاج الا الى تسمية اثنين من اكثرها اهمية وهما : النحوت الجدارية الناتئة الرخامية ، وما سمي بالمسلة Obelisk . ومع ذلك تتوفر لدينا نتاجات فنية قليلة هي حقا من هذا العصر الذي تميز بالنضال واعادة البناء ، من سنة ١٢٠٠ الى ٩٠٠ قبل الميلاد ، لكنها لا تكفي لان تساعدنا على القيام بكشف منتظم ، ولو انها تلقي القليل من الضوء على اطوار معينة في تطور الفن . اطوار لم تكن دوما متجانسة مع الشخصيات البارزة في التاريخ السياسي لهذا العصر ، اولئك الذين حملوا اشور معهم مرارا وتكراراً عبر عصور الضعف والى امام دوما باتجاه هدفها اي اقامة امبراطورية عالمية .

في كل المجموعة التي لدينا من اعمال الفن الاشوري يوجد تمثال برونزي نادر نشره ليون هوزي Leon Heuzy قبل عشرات من السنين في كتابه (الاصول الشرقية للفن A Origins Orientales De L'Art الصفحة ٢٦٥ وما بعدها) (اللوحان ٢٤٨ ، ٢٤٩) وهو يحتوي على كتابة اخبارية تقول (الى عشتار السيدة العظيمة التي تسكن في اي ـ كاشان ـ كلم ـ ما E-Gashan Kalam-Ma (في) اربيلا ، الى السيدة العظيمة . . . . . من اجل حياة اشور دان Ashurdan ملك اشـور ، ومملكة . . . . . . شمشي ـ بل ، كاتب اربيـلا ابن نركال ـ نادن ـ اخي Nergal-Nadin-Akhi الكاتب في سبيل حياته وسعادته وسعادة ولده البكر . وتمثال من البرونز يزن منا ، اوقفه وجاء به كهدية ، واسم هذا التمثال (يا عشتار اذني صاغية لك) . وكان اشور دان هذا ، وهو اكثر احتمال اول من سمي بهذا الاسم ، حاكماً مهما في القرن الثاني عشر قبـل الميلاد . فالشكل النحيف في ثوب ضيق وعلى كتفه شال انيق ضيق وحزام ذو سيرين عبر الكتفين ، هو قطعة من

* بيت ـ اديني كانت محصورة بين اعالي الفرات ورافده نهر البليخ ، اما بيت ـ بهياني فكانت عاصمتها كوزانا وهي تل حلف حالياً في شمالي سوريا .



الأشكال ٣٤٨ ـ ٣٤٩ تمثال من البرنز لأنتوش دان الأول ؟ الارتفاع ١٣٠ سم ـ متحف اللوفر باريس .

نحت مجسم اشوري باقصى ما يمكن . ولقد صيغ كليه من حيث الاساس على شكل عمود يمكن تصوره من نقطة نظر واحدة . وقد حوزت تفاصيله برقة كبيرة . ولا توجد هنا اية معالم التأثير الارامي ، الذي كان في ذلك العصر جد ظاهر في بلاد بابل ، في دور كوريكالزو مثلاً .

ونملك من القرن الحادي عشر قبل الميلاد تاجاً آخر غير اعتيادي متأخراً في زمنه توطاً انه جذع تمثال امرأة عارية قد من الحجر بمهارة . وليس في مقدور احد ان ينسب هذا التمثال الى نفس الشعب او ذات القرن لولا الكتابة المقتضبة التي يحتويها (٨٨) . وذلك لأنه يمثل مفارقة بارزة في الأسلوب عن السلسلة المتنوعة من التماثيل الاشورية المجسمة المعروفة لدينا حاضراً - ليس بالنسبة الى تمثال اشور دان البرونزي حسب بل للنحت الاشوري المجسم برمته . فهذا التمثال المكتوب الذي يحمل اسم الملك اشور - بل - كالا Ashur Bel Kala بن تكلات بلزر الاول العظيم يمكن ان يعتبر قدر الامكان اجمل صياغة اشورية للجسم العاري . اما انه عثر بصورة عفوية من نينوى عثر عليه فيها هرمز رسام * على مقربة من معبدها خلال القرن الماضي فلا يمكن ان تكون مصادفة : فهنا استطاع نحات الشرق القديم بالمرة ان يتحرر ، عن طريق مادة الموضوع ذاتهـا ، من اسلوب تغطية الجسم بالملابس ، وان المرء يستطيع ان يرى حالا في المهارة التي اظهرت في صياغة هذه الاشورية المتعرية من القرن الحادي عشر قبل الميلاد ، بان ممارسة تغطية الجسم لم تكن تعود الى انعدام القدرة التقنية وانما كانت نتيجة موقف ذهني (لوح ٢٥٠) .

والنتاجات الفنية الوحيدة الاخرى التي حفظنا علينا من اواخر الالف الثاني قبل الميلاد ، من القرنين السابق واللاحق لتكلات بلزر الاول ، اول ملك اشوري استطاع ان يوقف زحف الارامين ، هي ذات اهمية اكبر للبدع في صياغتها الفنية وليس لأية قيمة فنية لها . وبفضل كشفين عظوظين اصبح النقش الاشوري على الاختام من القرن الثاني عشر قبل الميلاد جد معروف لنا (٨٩) (الالواح لك ٦ ، ٧ وس ٩ ، ١٠) . وهذا النقش يكشف عن نفسه بجلاء ، في مادة الموضوع والاسلوب كليهما ، كصدى للنحت الحجري العظيم في العصر الاشوري الوسيط (٩٠) .

ومن ناحيـة اخرى يمثل النحت النافئ الذي نحت لتكلات بلزر الاول على سطح صخرة قرب منبع نهر دجلة ، قيمة تاريخية ، وكذلك الكتابة الموجودة عليه (٩١) ، غير ان النحت النافئ ذاته (٩٢) ، وهو صورة الملك ، يندر ان تكون له اية جدارة كنتاج فني . ولكن اهميته تأتي من كونه اقدم مثال لهذا النوع من نحوت الصخر النافئة في المملكة الاشورية . وان صيغته التصويرية مهمة لأنه يبين ان الملك ما يزال يرتدي قبعة بسيطة في شكل طربوش وبدون لباس مخروطي ، اي انه يرتدي في الغالب لباس الرأس الملكي الاشوري حسب وليس اللباس البابلي . والواقع انه لم يصف نفسه في كتاباته بانه ملك بابل . ولكن الملوك الذين خلفوا اشور ناصربال الاول اول من ارتدوا القبعة الاشورية البابلية المزدوجة (السلة البيضاء) لكن تكلات بلزر الاول يرى مرة اخرى وهو يرتدي القبعة الواضحة في شكل طربوش في طبعة ختم على زهرية كبيرة بكتابته التي اكتشفت في مدينة اشور (٩٣) .

ويشكل الطراز الآخر من النصب ذات الاهميـة في تطور النحت الاشوري النافئ ، ولأول مرة ، الآن في

* هرمز رسام من عائلة رسام المعروفة في الموصل اشترك في التنقيب مع المنقب الانكليزي ، ولاسيما لايارد ، في نينوى في الخمسينات من القرن الماضي وقام بنفسه بتحريات قليلة في تلول ابو حبة والدير وتلول ابراهيم

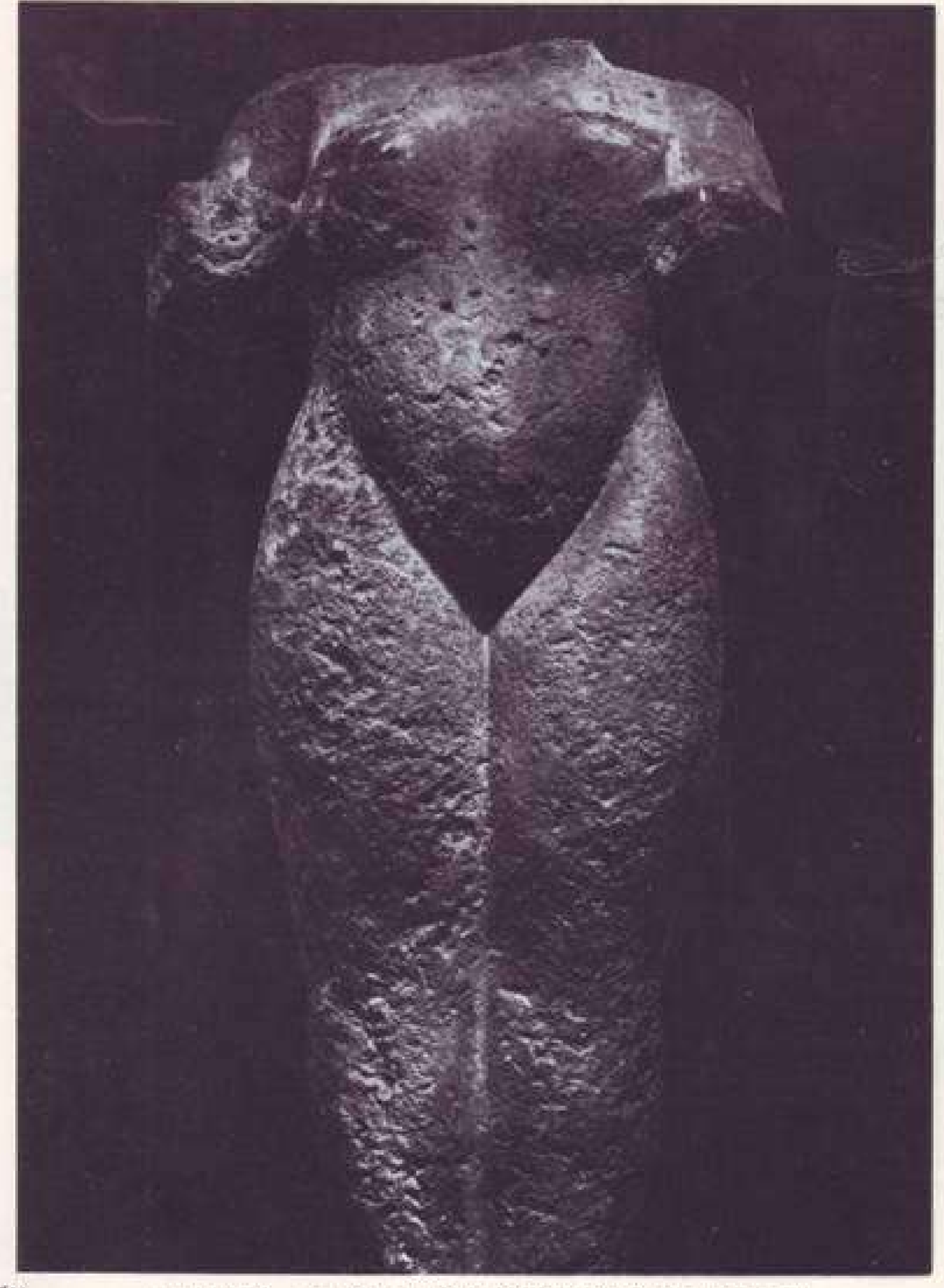




اللوح : ك ٦ ـ ٧ ختمان اسطوانيان من العصر الآشوري الوسيط .



اللوح : س ٩ ـ ١٠ ختمان اسطوانيان من العصر الآشوري الوسيط .



اللوح ٢٥٠ تمثال من حجر كلسي لامرأة عارية عليه كتابة لآشور بل كالا. من نينوى. الارتفاع ٩١ سم. المتحف البريطاني في لندن

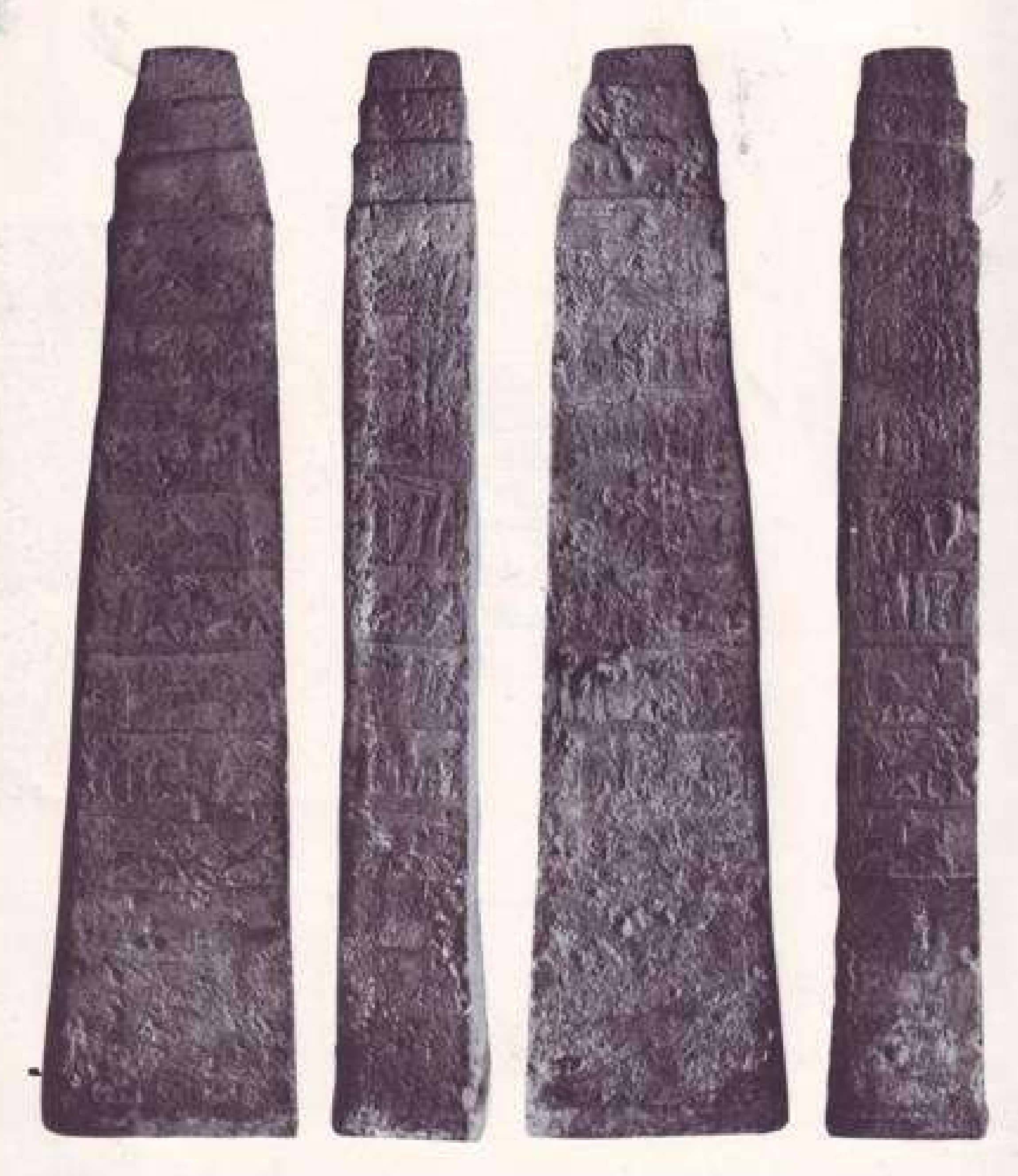
قطعة اكتشفها هرمز رسام في قوينجق (نينوى) . في ذات الوقت الذي اكتشف فيه جذع تمثال عشتار الذي مرّ وصفه . فهذه القطعة المعروفة بالمسلة المكسورة محفوظة الآن في المتحف البريطاني . وهي تمثل الجزء الاعلى المكسور ذا المستويين من مسلة اشبه بعمود ذات قاعدة مستطيلة . وتحوي جبهته منظراً بنحت نافئ (لوح ٢٥٢) والى يمينه كتابة في خمسة اعمدة تتكلات بلزر الاول او على اكثر احتمال ، لوالده اشور ـ كلا (٩٤) . ولا يمكن اعادة تاريخ هذا النوع من النصب الذي سمي خطأ بالمسلة ، الى العصر الاشوري الوسيط .

وقد بلغت هذه النصب ذروتها في اواسط العصر الاشوري الحديث ، حسب ، اي انها من عهد اشور ناصربال الاول في اواسط القرن الحادي عشر قبل الميلاد وما بعده كانت تمثل الوسط الرئيس للنحت القصصي الاشوري الناتئ ، اي الوقائع الاولى المصورة للملوك الاشوريين . فهنا بحسب اشور بل كلا كانت المسلة في بداية تطورها ، وانها كانت تحتوي على مجال تصويري واحد ليس الا (٩٥) . وان اخبار الملك ما تزال محصورة في الكتابة . ولكن حدث بعد ذلك ـ وربما بعد ثلاثين سنة من حكم اشور بل كلا ـ ان دونت اول الوقائع المصورة حتى في وقت سابق للنحت الجداري الناتئ الذي يعود الى اشور ناصربال الثاني في كالح (نمرود) ؛ وقد كان هذا النحت على افريز تصويري منتشر حفر على مسلة من نينوى هي المعروفة باسم المسلة البيضاء والمحفوظة في المتحف البريطاني .

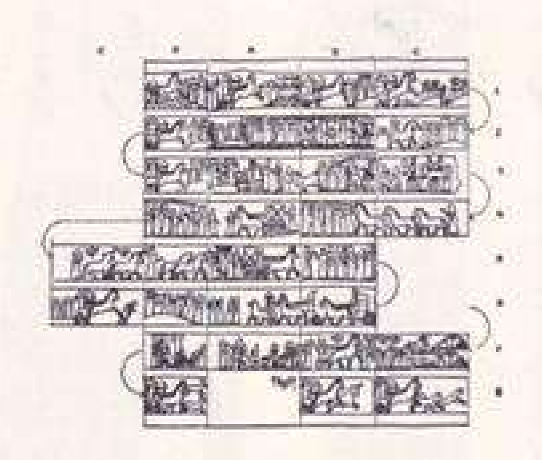
والمسلة البيضاء المحفوظة في المتحف البريطاني والتي اكتشفها هرمز رسام سنة ١٨٥٢ ـ ١٨٥٣ في قوينجق ، عبارة عن كتلة من حجر كلس (٩٦) (لوح ٢٥١ الشكل ٩١) يبلغ طولها مترين وتسعين سنتيمترا متدرجة عند القمة ، وقد انجزت دون هندام ونحتت على جانبيها الضيقين وعلى



اللوح ٢٥٢ القسم العلوي من مسلة (المسلة المحطمة) لاشور بل كلا من حجر الغرانيت من نينوى . ارتفاع الصورة نحو ٦٣ سم المتحف البريطاني في لندن .



اللوح ٢٥١ المسلة البيضاء لآشور ناصربال الأول ؟ من حجر كلسي أبيض - من نينوى - الارتفاع ٢،٩٠ م - المتحف البريطاني في لندن



الشكل ٩١ شريط من رسوم النحوت الناتئة على المسلة البيضاء من نينوى

جانبيها العريضين . وهي تحتوي على كتابة ناقصة من اربعة وثلاثين سطرا مع سطرين مضافين وافريز نحت ناتيء رتب في ثمانية اشرطة احدها فوق الآخر : وتحتوي هذه الأشرطة على بعض المناظر التالفة جدا والمقسمة كيفما اتفق . غير ان الكتابة ومناظر النحت الناتيء تثير تنوعا في المسائل التي تخص التاريخ والاسلوب .

ولقد استطاع هرمز رسام ان يتعرف على اسم اشور ناصربال في الكتابة ، وهذا هو السبب الذي حمله على ان يعزو المسلة البيضاء الى الملك المعروف اشور ناصربال الثاني مؤسس المملكة الاشورية الحديثة . ولقد كان اونكر E. Unger اول من عزا النصب الى الملك الاسبق اشور ناصربال الاول معارضا في ذلك لاندسبركر Landsberger * ، بعد ان اعاد دراسة الكتابة والنحت الناتيء ايضا . ولم يكن يبدو ممكنا حل قضية صحة تاريخه بوسائل علم اللغات وحدها . ولكن ما دمنا نستطيع الآن ان نفحص نتاج النحت الناتيء لاشور ناصربال الثاني في تنوع فني لدرجة لا تصدق من النحوت الجدارية الثالثة ، وعلى الأخص من قصره في كالح (نمرود) (انظر ما سيأتي) فانه سيصبح في مقدورنا اما ان نعزو المسلة البيضاء الى هذا الملك ، او ان نقرر عكس ذلك . وفي الامكان اجراء مقارنة تحت ثلاثة عناوين : (١) مادة الموضوع و (٢) التركيب و (٣) الصيغة التصويرية ، وتاريخ الحضارة المادية .

وحين يتفحص المرء الموضوعات التصويرية برمتها والمرسومة على المسلة البيضاء (٩٧) ، كالحملات الحربية الى الجبال ، وافتتاح المواقع والمدن القوية ، وتقديم الجزية الى الملك الاشوري ، والنذور امام المعبد ، والوحوش تصطاد سيرا على الاقدام او من فوق عربة ، يتضح له في الحال ان هذه المواضيع هي ، بصفة اساسية ، ذات المواضيع التي استخدمها اشور ناصربال الثاني لاول مرة في غرفة العرش في قصره بمدينة كالح على الواح جدارية مزينة بنحوت ناتئة متصبة .

لقد اشترك اشور ناصربال الثاني ، النحت الناتيء القصصي مع مقتطفات من سجلات حولياته تتكرر على لوح وهي ما تعرف بالكتابة القياسية . كذلك ضمت المسلة البيضاء نصاً قصيرا بالحروف المسمارية الذي يعتبره انكر ، وقد كان على الاكثر مصيبا في ذلك ، مرتبطا بالمناظر المصورة في النحت الناتيء . ومع ذلك فان الطريقة التي قسم بها النحات المجال التصويري المحدود في المسلة البيضاء ، والاسلوب الذي رتب به المناظر المفردة في جوانبها ، ليست متناسقة ، ولا تضم سوى اشارة ضئيلة الى اي تصميم مخطط . وان هذا العامل وحده يجعل من العسير بالمرة الاعتقاد بان اي فنان منفرد ، او راع للفن ، كان هو المسؤول عن المسلة البيضاء ، وعن النحوت التاريخية الثالثة الاولى في كالح (نمرود) . ذلك ان ترتيب تاريخ الحوادث الاشورية المصورة ، وحرية تصميمها وتركيبها المتزن ذا التهذيب الرفيع ، هو واحد من اغرب واميز ابداعات العصر الاشوري الحديث . ذلك العصر الذي بدأ على وجه الدقة بحكم اشور ناصربال الثاني . غير ان المسلة البيضاء لا تبين اي شيء من هذا . ذلك ان نحات المسلة البيضاء لم يكن لديه ابدا اي تقييم للفكرة القائلة بان الصورة والسطح التصويري يجب ان يمالها بعلاقة مخططة منظمة ، وان هذه العلاقة يمكن ان تكون القاعدة للتركيب التصويري كله . فحتى الافاريز التصويرية الثمانية التي تحيط بالجوانب الاربعة من المسلة البيضاء ، احدها فوق الآخر ، لم تكن قد رسمت افقياً ولم تكن تلك الاشرطة التي تفصل بين الافاريز المصورة ، تلتزم تقريباً بذات الارتفاع . وهناك صفة اكثر اهمية هي انه حتى تقسيمات النحت

* اونكر ولاندسبركر : كلاهما من علماء المسماريات الالمان والاول منهما من اشهر مؤلفاته كتاب المدون « بابل المدينة المقدسة » ١٩٣١ ، والثاني له دراسات موسعة في المعاجم السومرية ، وقد اشترك في وضع المعجم الاشوري المفصل الذي تنشر جامعة شيكاغو على اجزاء

الثاني، التي تبين المناظر المفردة المختلفة لا تتلاءم مع التقسيمات المتشكلة من الجوانب المصورة الأربعة للحجر ، اي ان الافريز القصصي المصور يستمر في الاستدارة حول زوايا الحجر ، وتماماً في وسط احد الاشكال المصورة في ذلك الافريز وتمر به احد الحيوانات دون اي انقطاع في التركيب . فهذا يجعلنا نظن بان المسلة البيضاء لا يمكن باية حال ان تعتبر نتاجاً من عصر اشور ناصربال الثاني (قارن التركيب في المسلة السوداء فيما يأتي) .

فبالنسبة الينا ولكي نستطيع ان نجري مقارنة بين المسلة البيضاء والنحوت الجدارية الناتئة في كالح (نمرود) نجد ان صفة النحت الناتيء على المسلة جد فقيرة ، بغض النظر عن سوء المحافظة عليها ، وان تنفيذ كل التفاصيل التخطيطية والتشكيلية ، قد تم باهمال بالغ بحيث لم يعد في مستطاعنا ان نميز بدقة حدود الاشكال وصياغة السمات الفردية ، بما يكون الصفة الاسلوبية الخاصة لكل عمل فني .

ان من الايسر انجاز مقارنة للصيغة التصويرية (اي مقارنة بين مختلف التفاصيل الحقائقية المختلفة ، مثل طراز الشعر والملبس ورسوم الحيوانات والنباتات والادوات والاسلحة والعربات والاثاث وغيرها) . ومن دون ان نتمكن في هذا الكتاب من تحقيق مثل هذه المقارنة بعمق منسق ، فان النقاط اللاحقة تمثل القليل من الفروق البينة للطبيعة التصويرية بين مناظر لها ذات الموضوع ترى على المسلة البيضاء ، وفي النحت الناتيء الذي يعود الى عصر اشور ناصربال الثاني بالتتابع .

١ ـ جهزت عربة الحرب والصيد التي تخص الأخير ، دائماً بترس ، غالباً ما تتوسطه صورة اسد ، مثبت وراء بدن العربة . وبين القضيب الامامي للعربة وراس عرش العربة يوجد على الدوام غطاء معيني الشكل يمتد عبرها ، ومن المحتمل انه يحمي راكب العربة من الغبار . فكلا التفصيلين المميزين لعربات الحرب في القرن التاسع قبل الميلاد لم يكونا موجودين تماماً في المسلة البيضاء (٩٨) (انظر الالواح ٢٦١ـ٢٦٦) .

٢ ـ وضعت على رؤوس الخيول الموجودة في المسلة البيضاء زينة تتألف من وريدات متوجة بحزمة من الريش (الحقل أ ٥ ، ٦ ، د ٨ ، ج ٨ ، د ٢) . فبالنسبة الى اشور ناصربال الثاني كانت زينة رؤوس الخيل التي تشبه العدة تستقر مائلة عبر جباهها ، لكنها مع ذلك كان لها ريش ايضاً (٩٩) .

٣ ـ يرى اشور ناصربال الثاني في النحت الناتيء من كالح على الدوام وهو جالس على كرسي بسيط دون مسند للظهر (انظر اللوح ٢٥٩) (١٠٠) لكن الملك في المسلة البيضاء له دائماً كرسي ذو مسند ظهر عال (ب ٣ د ٧) .

٤ ـ توجد ايضاً فروق ملموسة في اداء رسوم النباتات والحيوانات . فالشجيرات الواطئة ذات الاغصان ثلاثة ، تنتهي رؤوسها بورقة (الحقل التصويري ج ٥) في المسلة البيضاء انما يقصد بها ان تمثل المنظر الطبيعي ، وهي لا تظهر في نحت اشور ناصربال الثاني . وتشترك مع هذه الشجيرات ماشية تم ابراز هياكلها وعضلاتها بطريقة واضحة مبالغ فيها جداً . فالحيوانات تبدو اشبه بالرسم العارية ، وتلك سمة لا يمكن ان نشاهد في اي موضع من منحوتات اشور ناصربال الثاني . ففي هذا النحت الحيواني تكون السمة الوحيدة المشتركة هي الجهاز العضلي لأطراف الثور الخلفية وهي محورة بالشكل المقلوب لزهرة الخزامى (ج ٥) .

اما صيغة الخيل التي تشاهد في المسلة البيضاء فانهما لا تشبه ما كان موجوداً خلال القرن التاسع قبل الميلاد ذلك لأن الحيوانات كانت ترى ، بصفة خاصة وهي تضع ارجلها الاربعة على الارض ، بينما ترى في نحت اشور ناصربال الثاني وهي ترفع احد السيقان الامامية (أ ٥)

(١٠١) (انظر اللوح ٢٦٧) . ففي هـــذا تبدو المسلة البيضاء اقدم عهداً من منحوتات اشور ناصربال الثاني .

٥ ـ هناك فرق واضح بين المسلة البيضاء ومنحوتات اشور ناصربال الثاني هو نمط الشعر والملبس لدى الملك وموظفيه . ففي المسلة البيضاء نجدهم كلهم دوماً يرتدون ثوباً طويلاً ناعماً مزيناً حـــزناياً تزييناً غنياً بتطريز ذي اشرطة عمودية وافقيـــة . وفي بعض الأحيان تلقى قطعة من القماش ايضاً على هذا الملبس لكنها لا تلتف حـــكما كان الامر في القرن التاسع قبل الميلاد حول الجسم في اشـــرطة مائلة تشبه لفافة الساق . اما لباس رأس الملك فهو دائماً تاج اشبه بالطربوش عليه نتوء مخروطي ، اي بخلاف تكلات بليزر الاول . الملك في المســلة البيضاء الذي لبس قمة المشكلة البابلية كما كان يفعل ذلك كل الملوك الاشوريين الذين جاؤا بعد تكلات بليزر الاول .

ولكن ما له اهمية خاصة ان نلاحظ ان جملة من حـــكبار الموظفين في المسلة البيضاء بالاضافة الى الملك ، يرتدون الطربوش (١٠٢) وان هـــذا الشيء يمكن ان يشاهد مصادفة خـــلال عصر تكلتي نورتا الاول (١٠٣) ولكن لا وجود له ابداً في عصر اشـــور ناصربال الثاني وما بعده . وللمرة الثانية نرى في منحوتات اشور ناصربال الثاني . ان الوزير (٥) وحـــده يلبس اكليلاً واساور . كذلك لا يتطابق نمط الشعر واللحى مع الزي في عهد اشـــور ناصربال الثاني حين كان الموظفون حليقي اللحى بصفة عامة وكانت انماط الشعر في المسلة البيضاء تختلف عن الانماط الموجودة في منحوتات اشور ناصربال الثاني . ففي هذه النحوت الاخـــيرة تبرز لمة الشعر الكثيفة التي تغطي نصف طول الرقبة . بشكل مائل من الرقبـــة في خصلات قوية متوازية ، في حين نجد في المسلة البيضاء لمة طويلة تبرز من تحت الطربوش في التواءات مائلة تماماً ،

مثلما هو الامر بالنسبة الى تكلتي نورتا الاول .

ان اسم اشـــور ناصربال باضافة عبارة ليشو Lēšu الذي ورد في الكتابة المحفورة على المسلة البيضاء من نينوى ، لا يترك لنا اي خيار آخر في تشخيص صاحبها بدلاً من واحد من الملكين الاشـــوريين اللذين عرفنا في التاريخ بذلك الاسم وهما اشور ناصربال الاول (١٠٤٧ـ ١٠٢٩ قبل الميلاد) واشـــور ناصربال الثاني (٨٨٣ ـ ٨٥٩ قبل الميلاد) .

ان الفروق التي اوضحت فيما سبق في اداء عدد من التفاصيل الحقائقية بين المسلة البيضاء ومنحوتات اشـــور ناصربال الثاني الجدارية الثابتة ، تحول دون اختيار الملك العظيم من القرن التاسع قبل الميلاد ، مؤسس الامبراطورية الاشورية الحديثة . ولذلك فاننا نستطيع ان نعزو المسلة البيضاء الى الملك الاول الذي يحمل ذلك الاســـم ليس الا . فاذا ما تم ذلك فان اسلوبها سيتطابق ايضاً مـــع موضعها في الزمن والتاريخ . ذلك لأن النحوت الثابتة على المسلة البيضاء هي نتاج عصر انحطاط في بلاد اشـــور . فهي بتنفيذها بدون عناية وبغير مبالاة للشكل ، وبتركيبها المفكك ، تكون خارج نطاق المؤسس العظيم للســلطة الاشورية الملكية ، المتغلب الاخير على الاراميين ، اشـــور ناصربال الثاني المبدع الحقيقي للفن الاشوري . فلقد كان اشـــور ناصربال الاول ـ كما تبينه الناظر على المسلة البيضاء ـ ملكا قديراً من ملوك العصر الاشوري الوسيط ، والزعيم الذي يندر ان يختلف عن كبار موظفيه وحاشيته في كل المظاهر الخارجية . اما اشور ناصربال الثاني من الناحية الاخرى كما نميزه مباشرة في النحوت الثابتة في غرفة عرشـــه فقد كان مخلوقاً مـــن طبيعـــة رفيعـــة ساحـــرة ، يتمتع بالاحترام باعتباره كائناً خارقاً الطبيعة ، ليس من قبل موظفيه حسب بل ومن قبل

* يسمى الوزير في اللغة الاشورية باسم ترتان Tirtan .

الكائنات الخارقة الاخرى . وهنا يكمن الحد الحقيقي بين المملكة الآشورية في العصر الوسيط والمملكة الآشورية في العصر الحديث .

ب ـ الفن الآشوري الحديث

١ ـ القرن التاسع قبل الميلاد

(تكلتي نورتا الثاني ـ شلمناصر الثالث)

(أ) ـ التأثير الارامي على الفن الاشوري

الى اي مدى تأثر الاشوريون بالأراميين خلال العشرات الاول من سني القرن التاسع قبل الميلاد ، وعلى الاخص في الامارات الحثية الحديثة التي طغت عليها الصبغة الارامية في شمال سوريا وفي شمال بلاد الرافدين؟ هذا ما يظهره لنا ، وبطريقة مدهشة ، نحت ناتئ لتكلتي نورتا الثاني والد اشور ناصربال الثاني (٨٨٣ ـ ٨٥٩ ق . م) . يوجد هـذا النحت الناتئ على نصب من حجر البازلت ذي مقطع مثلث الشكل غير منتظم . وقد اكتشف مؤخراً في تل عشارة (ترقة) * على نهر الفرات (١٠٤) (اللوحان ٢٥٤ ، ٢٥٥) وتصف الكتابة القصيرة التي نقشت بخط مسماري قديم ، انتصار تكلتي نورتا الثاني على دولة لاقي الارامية في منطقة الفرات الاوسط وقد صورت دولة لاقي في هذا النحت الناتئ رمزياً في شكل افعى كبيرة ملتوية ، دمرها الآله ادد الذي يرى وهو يلوح الى الاعلى بفأس امسك بها بذراعه الايمن . كذلك يرى والد الملك ، ادد ـ نيراري الثاني ، وهو يرقب القتال ، ويمسك بعصا في يده اليمنى ، ويتلقى قدرة في يده اليسرى . وقد لف شعر الآله في شكل لفة على الرقبة ، ووضعت فوقها خوذة مخروطية الشكل لها قرنان يبرزان من جبينه . كما ان له ايضاً ضفيرة تتدلى على ظهره حتى تصل الى ركبتيه مثل الالهة الحثية وعلى غرار تلك الآلهـة التي وجـدت في المنحوتات الناتئة من مدينة شمأل (زنجرلي) ** في شمال سوريا . ولقد نحت تمثال الملك بطريقة شوهت بها نسب جسمه تشويهاً كاملاً ، حيث لا نجد هنا ، وللمرة الثانية ، ادنى اثر اشوري في مظهره ، ولا في ملابسه ، ولا في بنية جسمه .

على ان الفن في عهد اشور ناصربال الثاني بن تكلتي نورتا الثاني وخلفه ، قد استمر في ذات الأنحاء الذي كان عليه في عهد ابيه ، لكن كل التراث الفني من العصر الاشوري الوسيط قد ضاع ، ولكن فن الشرق القديم فناً حثياً وارامياً مسخراً لخدمة الاله ادد وليس الاله اشور .

ومع ذلك استطاع اشور ناصربال الثاني خلال حكمه الطويل في النهاية ان يتحرر من الآراميين ليس في المجالات العسكرية والسياسية حسب بل وفي ميدان الفن والبناء الاشوريين . فهو لم يحطم الاراميين بقسوة حسب بل شرع يوطنهم ايضاً على حدود المملكة الاشورية .

والحقيقة ان عاصمته الجديدة كالح نمرود *** التي اسسها سلفه شلمناصر الاول على مقربة من التقاء نهر الزاب بدجلة ، انما تم بناؤها بمساعدة الالوف من الاراميين المرحلين . وقد احتفل في هذه المدينة باقامة

* تل عشارة (ترقة) على الفرات بالقرب من دير الزور ، اصبحت فيما بعد عاصمة لمملكة حانا ، وقد وجدت فيها كتابة تذكر ان شمشي ادد الاول بنى فيها معبدا للاله

** (زنجرلي) (شمأل او سمأل القديمة) وتقع بين انطاكية ومرعش ووجدت فيها اقدم الآثار والنصوص الآرامية من القرن العاشر او التاسع ق . م .

*** نمرود (العاصمة الآشورية كلخو او كالح) . تقع بالقرب من الضفة اليسرى لدجلة على ٣٥ كم من شرق جنوب الموصل . نقب فيها لايارد خلال ١٨٤٥ ـ ١٨٥١ واخيراً اجرت فيها المدرسة البريطانية للبحوث الاثرية في العراق تنقيبات واسعة من ١٩٤٩ ـ ١٩٦٣ كانت معظمها بادارة ماكس ملوان . وتقوم الآن مديرية الآثار العامة باعمال صيانة واسعة فيها .





اللوح ٢٥٣ القسم العلوي لمسلة من حجر رملي لآشور ناصربال الثاني ، من نمرود
الارتفاع ١,٢٨ م ، متحف الموصل



اللوحان ٢٥٤ ، ٢٥٥ مسلة من حجر البازلت لتكلتي نورتا الثاني
من تل عشارة . الارتفاع ٩٠ سم ، متحف حلب .

حفل شكران عظيم بمناسبة اكمال بناء اول قصر ملكي كبير في العصر الآشوري الحديث ، هو القصر الشمالي الغربي ، اول صرح للفن الآشوري الحديث .

وقد اكتشف لايارد A.H.Layard * هذا القصر في القرن الماضي ، ثم تحراه ملوان بصفة اوسع مؤخرا وقد دون آشور ناصربال الثاني وصف هذا الاحتفال في كتابة مطولة على مسلة خاصة (١٠٥) (اللوح ٢٥٣) . وهذه المسلة لا تطابق الشكل الاعتيادي للمسلة الآشورية . لان شكلها المستطيل يشبه رقيما من الطين اكثر مما يشبه المسلات الآشورية الملكية الاعتيادية التي تكون طويلة ومستطيلة ومدورة عند الرأس . ولقد غطي سطح هذه المسلة كله ما عدا فتحة لحقل تصويري مربعة تقريبا يرى

* هنري لايارد H. Layard بريطاني الجنسية ، من اشهر المنقبين الاوائل بكثرة الاماكن التي تناولها بتنقيباته ـ حفر في نمرود ونينوى وبابل خلال ١٨٤٥ ـ ١٨٥١ وفي اماكن اخرى . ومن اشهر مؤلفاته : نينوى وبقاياها ، اكتشافات في نينوى وبابل ، النصب الاثرية في نينوى .

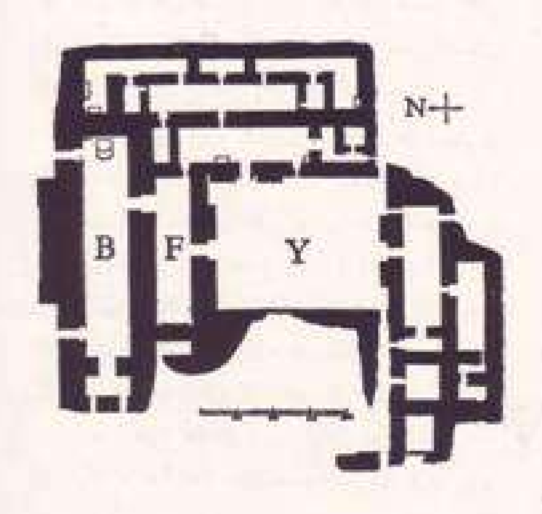
فيه اشور ناصربال الثاني في هيئة متعبد ، وهو يحمل هراوته وصولجانه واقفا امام رموز الالهة الرئيسيين من بين كل آلهته وهم اشور ، وآنو ، وعشتار ، وانو ، واداد وسين . ويحتوي نص هذه الكتابة الذي يخلد ذكرى بناء القصر ، على الكثير من التفاصيل الانسانية ، على نقيض حوليات الحروب الارامية المفزعة ، بحيث يشعر المرء ان ما قصده اشور ناصربال الثاني ليس استخدام الارامين كقوة عاملة حسب ، بل ولكي يدمجهم ايضاً ، كوحده خاصه ، ضمن اتحاد الامبراطورية الاشورية .

ويبدو من المحتمل ان العنصر الاشوري قد تغلغل فيه الاراميون عن طريق ثقافتهم وعاداتهم الى درجة انه حتى اشد انصار المفهوم الاشوري للملكية عزما ، قد اضطر الى التخلي عن فكرة القضاء على الارامين وابادتهم . ونرى عاجلا ان من المحتمل ان لا يكون مجرد عمل يدوي ذلك الذي ساهم به الاراميون في بناء اول صرح اشوري ملكي عظيم ، ونعني به القصر الشمالي الغربي في كالح (نمرود) .

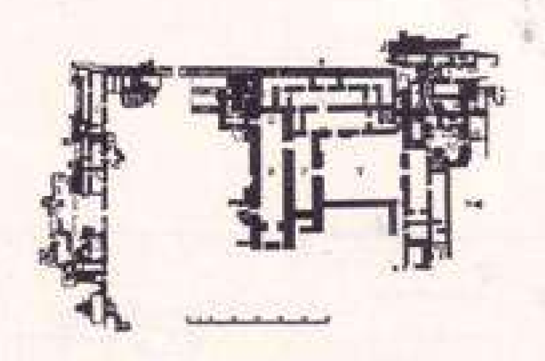
(ب) ـ قصر اشور ناصربال الثاني الملكي كوحدة من العمارة والفن التصويري

بنى اشور ناصربال الثاني القصر الشمالي الغربي في نمرود في السنة السادسة من حكمه ، بمساعدة الارامين الذين جندهم ، ثم اطعم اليهم في حفل ديني للاحتفال باكمال القصر قبل ان يعيدهم الى بلادهم . والواقع ان القصر قدتم كشفه قبل اكثر من قرن على يد ا . هنري ليارد الذي نشر مخططه ايضاً (١٠٦) (الشكل ٩٢) غير ان هذا المخطط لا يبين سوى جزء ـ وان كان هو الجزء المركزي ـ من قصر اشور ناصربال الثاني . فاذا ما اردنا ان نفسره تفسيراً صحيحاً في اصوله واهميته التاريخية ، فيجب علينا ان نأخذ بنظر الاعتبار الاقسام الاضافية والامتدادات التي كشفت عنها الحفريات الحديثة التي قام بها ملوان ، وبصفة خاصة حقيقة ان الوادي الواسع الذي كونته سيول الامطار قد هدم الجناح الشمالي منه بمرور الزمن .

يبين مخطط آخر التنقيبات في قصر اشور ناصربال الثاني ، الشمالي الغربي ، الذي نشر في الجزء الرابع عشر من (العراق) (الشكل ١ ص٦) بشكل جلاء ان البناء لم يكن يحوي ساحة داخلية منفردة هي الساحة Y



الشكل ٩٢ مخطط تنقيبات ليارد في القصر الشمالي الغربي في نمرود .

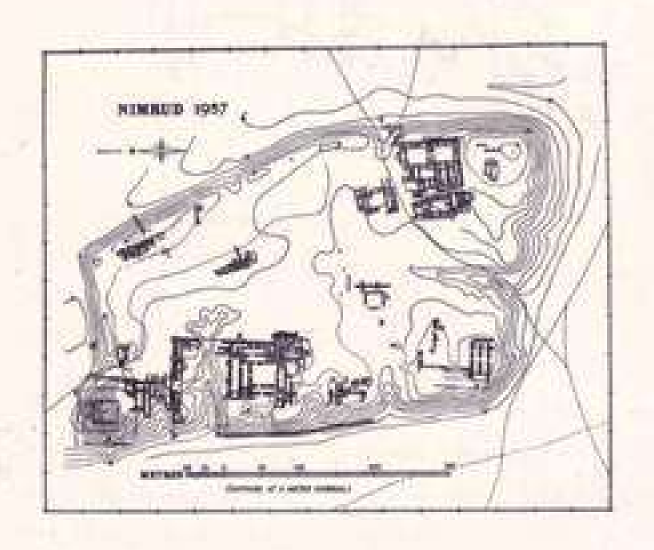


الشكل ٩٣ مخطط التحريات الحديثة في القصر الشمالي الغربي في نمرود

ـ كما يظهر ذلك من المخطط الذي نشره لبارد ـ ، بل انه . تبنأ للتقليد الخاص بالقصور الاشورية الملكية في مدينة اشور* (انظر ما سبق) التي شيدت في عهد ادد نيراري الاول في العصر الاشوري الوسيط . كان مؤلفاً من عدة مجاميع من الغرف وضعت كل مجموعة منها بزوايا قائمة حول ساحة مربعة او مستطيلة ، وان المجاميع ذاتها كانت بزوايا قائمة تشبه احداها الاخرى .

وقد تم الاستغناء عن سور خارجي موحد ومنتظم يحيط بالقصر كله (الشكل ٩٣) . فهـذا الترتيب للمخطط الارضي يجعل اول قصر اشوري حديث في الواقع اشورياً حقاً ورمزاً للمفهوم الاشوري للملكية . ولكن ينبغي علينا ان لا نتغاضى عن المظاهر الاخرى التي تميزه عن بناء ادد نيراري الاول من العصر الاشوري الوسيط . ولا تظهر هذه المظاهر في ترتيب الغرف ، او في العلاقة القائمة للغرف والساحات ، وانما تظهر بالاحرى ، في شكل الغرف المنفردة ذاتها وفي تجهيزاتها . وفي التصميم واستعمال مختلف مباني الفناء التي تؤلف مع بعضها البناء كله . ففي مخطط لبارد ، لا توجد سوى ساحة مركزية هي الساحة Y . وحول الجوانب الاربعة منها غرف مستطيلة رتبت غالباً في شكل صفين . وتختلف ابعادها اختلافاً ظاهرا ، من القاعة الفخمة الى الحجرات الصغيرة .

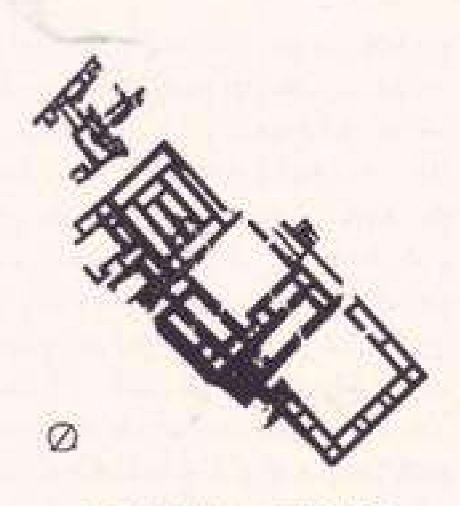
وطبقاً لآخر التنقيبات (التي يمكن تعقبها بصفة افضل بالاشارة الى مخطط نمرود سنة ١٩٥٧) (١٠٧) (الشكل ٩٤) فان القصر الشمالي الغربي (الشكل ٩٣) بعمم ـ بالاضافة الى الساحة Y ـ ساحة اخرى الى الشمال منها دمرتها سيول الامطار تدميرا كبيرا عند مبنى الغرف (ZT) . والى جنوبي الساحة (Y) ساحة ثالثة هي ساحة (AJ) في قسم الاقامة والسكن . وهناك احتمال عن وجود ساحة اخرى تقع الى الغرف وهي ايضاً محاطة بمبناها الخاص المؤلف من غرف .



الشكل ٩٤ مخطط الحفريات حتى عام ١٩٥٧ في نمرود .

ومهما كان هذا الامر فقد اتضح الآن بأن القصر الشمالي الغربي لآشور ناصربال الثاني في نمرود يطابق في تأليف مخططه المبدأ الاساسي الذي اوجد سابقة لبناء القصر الاشوري الحديث اي تقسيم القصر كله الى قطاعين رئيسين ، يكون الاول منهما حول الساحة الامامية او ساحة المدخل المعروفة باسم بابانو ، والثاني قلب المبنى كله حول ساحة داخلية ذات غرف للاستقبال والاقامة اي بيتانو (١٠٨) ففي القصر الشمالي الغربي تؤلف البابانو (١٠٩) القناة الشمالي الغربي الذي يقطعه وادي سيل الامطار ، مع البناء (ZT) . اما ساحة البارد (Y) فانها تؤلف بكل غرفها المحيطة بها البيتانو . ويرتبط نظام القناتين باوسع غرفة في المخطط كلـه ، وهي في الوقت ذاته غرفة شكلها غير اعتيادي كثيرا ونعني بها الغرفة (ب) غرفة العرش ، والمركز الحقيقي للقصر كله . فهذه الغرفة بالذات ـ اضافة الى تقسيم القصر الى بابانو وبيتانو ـ تمثل الظاهرة المميزة الثانية للقصر الملكي الاشوري الحديث ، لأن هذه الظاهرة لم تكن موجودة في قصر ادد نيراري الأول في مدينة اشور في العصر الاشوري الوسيط ، اكثر من تقسيم القصر الى منطقتين هما مباني الساحة الامامية والساحة الداخلية .

لم تكن الغرفة (ب) اوسع بكثير من كل الغرف الأخرى حسب حيث يبلغ طولها حوالي خمسين مترا ، بل انها ايضا جد مستطيلة ومطولة لا يزيد عرضها عن عشرة امتار . ويتم الدخول اليها من الساحة الامامية الشمالية عبر بابين احدهما في نهايتها الغربية ، والآخر في نهايتها الشرقية . وفي داخل الغرفة منصة واسعة ذات درجتين وضعت على المحور الطويل للغرفة الوسطى امام الجدار العرضي الشرقي على شكل قاعدة لعرش ملكي . وفي



الشكل ٩٥ مخطط القصر في مبنى البابيات في ارسلان طاش .

الناحية الجنوبية من الغرفة (ب) ، وموازية لها ، توجد غرفة مستطيلة اصغر ، هي الغرفة (ف) لها باب في جدارها الجنوبي يؤدي الى الساحة الداخلية للقصر . ويربط الجانب الغربي من غرفة العرش بيتي صغير لسلم يمكن الاستدلال عليه بالمقارنة مع جملة قصور ملكية اشورية اخرى من العصور الحديثة ، لانه قد تأكد قبلا بأن هناك شبها كبيرا بين المخطط الارضي والترتيب العام للقصر الشمالي الغربي في نمرود ، وذينك العائدين الى القصر القائم في العاصمة الاقليمية حداتو Hadatu (ارسلان طاش) * (١١٠) (الشكل ٩٥) الذي شيده او جدد بناءه على اكثر احتمال ، تكلات بليزر الثالث ، في القرن الثامن قبل الميلاد . ولقد سبق تورو دانجان في مطبوعه عن قصر ـ ارسلان طاش ـ ان لفت الانظار الى

* ارسلان طاش (حداتو قديما) على بعد ١٠ كم من الضفة الشرقية للفرات وعلى بعد نحو ١٥٠ كم الى الشمال الشرقي من حلب . وجدت فيه آثار حجرية ومنحوتات من زمن تكلات بليزر .

البساطة والوضوح في هذا البناء . وقد فسر وظيفة غرفه المنفردة في تفاصيل لوازمها (الواح مقعرة من الحجر ذات اخاديد تمتد قطريا وفجوات مركزية ، الواح من الحجر ذات سككة للمواقد المتنقلة في الغرفة (٢٨) ، غرف للنوم وغرف للحمام ومنحدر للصعود الى السطح) . فكل هذه التفاصيل موجودة ايضا في القصر الشمالي الغربي في نمرود ، ولذلك يمكن ان تشخص ويعطى لها ذات التفسير الذي اعطي لتلك الموجودة في قصر ارسلان طاش . اما القصر الملكي الاول الكبير للعصر الاشوري الحديث ، اي قصر اشور ناصربال الثاني الشمالي الغربي في نمرود ، فلا يمكن ان يفسر بانه محض تطور اعتيادي لقصر ادد نيراري الاول من العصر الاشوري الوسيط .

ففي القصر الاخير توجد بعض المعالم للتقسيم الى بابانو وبيتانو ، غير انه لا توجد غرفة عرش تربط ما بين هاتين المنطقتين من القصر فلا توجد في القصر الاشوري من العصر الوسيط في مدينة اشور غرفة فيها ذات اللوازم كما هو الامر بالنسبة لقصر ارسلان طاش ، او القصر الشمالي الغربي في نمرود .

وعلى هذا لم يكن عند اشور ناصربال الثاني مثل سابق عندما اوجد القصر الاشوري الحديث . وربما كان الاراميون الذين جاء بهم الى نمرود قد عبروا عن مفهومهم الخاص للبناء ، ذلك المفهوم الذي جلبوه معهم من الغرب اي من بلادهم . ترى هل ان القصر الذي شيد في القرن الثامن قبل الميلاد في ارسلان طاش هو نسخة اشورية اقليمية للقصر الملكي الذي شيده اشور ناصربال الثاني العظيم ليكون مقره الجديد قبل اكثر من قرن من ذلك الوقت ؟ . لم انه لم يكن كذلك بل على النقيض مدين بهذه المظاهر الخاصة (المظاهر التي ادرجناها قبلا ، والتي تشترك الى مثل هذا المدى الملموس مع القصر الاشوري الحديث . لكنها كانت مع ذلك غريبة بالنسبة الى القصر الاشوري الوسيط في مدينة اشور)[٢٩] الى بيئة ارامية تطورت فيها . لقد كانت حدائق تاسع في اراضي احدى القبائل الارامية الكبرى في بيت اديني التي اضطر ملوك اشور الى ان يخاصموها بشدة ولزمن طويل ومع ان القصر الاقليمي الكبير في ارسلان طاش قد تم تشييده على الاكثر احتمالا من قبل تكلات بليزر الثالث بزمن طويل بعد القصر الشمالي الغربي في نمرود الا انه لم يكن الاول على وجه التأكيد ، ولا هو اقدم بناء اقيم هناك . والواقع - وبالنظر الى تنقيبات تورو دانجان و دونان Dunand - فاننا نعرف القصر السابق له وهو بناء جد معتدل ، لكنه يشبهه في مظاهره الاساسية بصفة جوهرية ، وتعني بذلك البناية ذات العاجيات التي عثر فيها على مجموعة شهيرة الآن من المنحوتات العاجية (١٦١) .

يمتد هذا البناء الى خارج المنحدرات الشرقية للتل ، وقد جرف جزء منه وغطى القصر جزءاً آخر منه ايضاً . ومستوى فنائه اوطأ بمقدار ٤/٦٠ متراً من الفناء الداخلي للقصر . وعليه يبدو من المحتمل بانه بني قبل حكم تكلات بليزر الثالث . وفي المطبوع الذي نشر عن التنقيبات في ارسلان طاش ، الصفحة ٤٢ وما بعدها ، دراسة كاملة للمشابهة المدهشة والاساسية في كل شيء بين البناية ذات العاجيات والقصر المتأخر من عصر تكلات بلزر ، اي نفس هذه المظاهر التي تشترك ايضاً مع القصر الشمالي الغربي لاشور ناصربال الثاني في نمرود (تقسيمه الى بابانو وبيتانو ، وغرفة العرش كغرفة اتصال بين هذين القسمين ، وغرفة السلم المجاورة لغرفة العرش ، ووجود العرش في محراب على جدار القصر ، واللوح الحجري ذو الحاشية والثقب الوسطي ، والدخول من غرفة العرش عبر غرفة خلفها الى الساحة الداخلية ، ومرافق السكن للملك والملكة خارج الساحة الداخلية ، مع حمام احيانا وغرف صغيرة للحراسة تشبه الاواوين على الفناء الداخلي) .

فاذا كانت البناية ذات العاجيات في الواقع اقدم من قصر تكلات بلزر الثالث فانه يبدو من المحتمل جداً ان تأثيرات ارامية محلية كانت تفعل فعلها ، وان هذه التأثيرات ربما كانت قد انعكست في القصر الرئيس في ارسلان طاش وفي كل بناء اشور ناصربال الثاني في نمرود . وبدون اعتبار مثل هذه الفرضية امراً ثابتاً ، فان من المقبول مع ذلك ، القول بان تفاصيل عمرانية قد وجدت في البناية ذات العاجيات التي لا تنبع - بكل وضوح - من تاريخ اشور بل الاحرى من تاريخ ارامي سوري شمالي حتى او سوري شمالي ميتاني . ولعل اوضح مثال على هذا هو تطور غرفة امامية ذات اعمدة ، ورواق ، كمدخل الى الغرفة الرئيسة من الساحة الداخلية ، كما هو ظاهر مثلا في الغرفتين ١ ، ٢ من البناية ذات العاجيات (١١٢) . ولا يوجد شيء في الواقع يمكن مقارنته في العمارة الاشورية الحقيقية . ومن ناحية اخرى يوجد في شمالي سوريا شيء ما مماثل سبق تسجيله في الالاخ (تل عطشانه) في قصر نقميا تبع شوشتار ، في اواسط القرن الخامس عشر قبل الميلاد ، وكذلك في شمأل (زنجرلي) التي تطغى عليها الصفة الارامية تماما ، حيث يحتفظ القصر الاعلى بترتيب مماثل في الغالب (١١٣) . ومقدمة الغرفة المزينة بالاعمدة عبارة عن مفهوم بناء محلي ينتمي الى شمالي سوريا وشمالي بلاد ما بين النهرين . والاقوام المختلفة كثيرا التي ساهمت فيه هم الحوريون والميتانيون والحثيون والاشوريون . وفي آخر مرحلة من تطوره ، وعلى غرار بيت خلاني Bit - Hilani ، قد ادخله اخيرا تكلات بلزر الثالث الى بلاد اشور كمثال للعمارة السورية الشمالية الحثية .

فاذا كان تكلات بلزر الثالث ، وهو المخطط الحقيقي لتحويل الدولة الاشورية الحديثة الى امبراطورية ، يعتقد ان في الامكان ان يدخل بيت خيلاني في قصره بمدينة كالح في اسلوب قصر من بلاد الحثيين (١١٤) ، فانه يكون بذلك قد كشف عن التأثير العظيم الذي مارسه فن العمارة من الغرب على العالم الاشوري . ومن ثم فان من المعقول ان نفترض - اذا ما تذكرنا كل اوجه الشبه التي سبقت الاشارة اليها بين القصر الشمالي الغربي والعمارة في ارسلان طاش - بانه حتى عهد اشور ناصربال الثاني لم تجد قد استعار اي عنصر جديد غير اشوري في عالم العمارة عندما اقدم اول الامر على تجنيد الاراميين في العمل . فهو بعمله هذا قد اظهر انه لم يتغلب على الاراميين حسب بل استوعبهم من الناحية السياسية ايضا وبذلك اضفى صيغة عمارية جديدة للتعبير عن المفهوم الموسع للملكية الاشورية .

(ج) الرسم الجداري والنحت المعماري .

كان تغلغل الاراميين السوريين الشماليين في بلاد اشور خلال قرن من الزمن ذا نتيجة واهمية مُعَيَّنين بالنسبة للفن الاشوري الحديث ، اكثر مما حدث بالنسبة الى تطور العمارة الاشورية الحديثة . فلم تسنح للدولة الاشورية في مجرى تاريخها قط مثل هذه الفرصة لتطور الفن التصويري مثلما حدث ذلك في عهد اشور ناصربال الثاني بعد ابتلاع الاراميين قوميا وثقافيا في شمالي بلاد ما بين النهرين . فقد اجتمع هنا كل شيء معاً . فالمفهوم نصف الاسطوري للملكية المتأصل في تقاليد الشرق الادنى القديمة لآلاف السنين ، قد بلغ ذروة جديدة بنقله الى مشكلة تاريخية جد حقيقية ، وعني بها اندماج العنصر الارامي في الامبراطورية الاشورية اي مسل الاشوريين ومهاراتهم في ان يعلموا للعالم كيف حقق الملك خدمة الهه ، عن طريق الكتابة والتصوير ، اي المهارة الفائقة في الرسم والتصوير والتشكيل والحفر على

الطين والحجر بما سبق اكتسابه بممارسة عدة قرون . فمنذ فترة القرنين الرابع عشر والثالث عشر قبل الميلاد بين نقاشو الاحتام الاشوريون مدى ما استطاعوا فيه ان يميزوا طريقة التصوير في فراغ محدود جدا ، ومن ثم في القرن الحادي عشر قبل الميلاد جابه نقاش اشور ناصربال الاول مشكلة ايجاد فراغ لحولياته المصورة التي رتبها في افاريز مصورة ، يبلغ عددها اربعة ، احدها فوق الاخر ، حول عمود يشبه المسلة . اما الآن وبصفة نهائية في القصر الشمالي الغربي في نمرود فقد وضعت السطوح الواسعة للفناء ، ولجدران القاعة تحت تصرف النحاتين والرسامين لانجاز رسوم ومنحوتات نائتة جدارية واسعة اشبه بتحد منظور لنتاج تصورهم الخلاق .

ولقد فهم اشور ناصربال الثاني هذا التحدي حين كان يقوم ببناء قصره الجديد في كالح حيث امر بتزيين غرفة العرش وجدران القصر الكبير بصفوف من الرسوم والنحوت النائتة والتماثيل التي توضع عند الابواب ، مرتبطة بشكل نحلي ، وبذلك اصبح هو مؤسس الرسوم الجدارية والنحوت المعمارية في العصر الاشوري الحديث ، والذي كان لا بد لفن الشرق الادنى - في المرحلة الاخيرة من تطوره تماما - ان يحقق اهمية تتخطى الحدود القومية في كل الاوقات .

حدث تقدم كبير ، بعد اشور ناصربال الثاني نحو توحيد الامبراطورية الاشورية ، والتحام الكيانات السياسية المختلفة في الشرق الادنى من امثال اشور وبابل واورارتو والارامين بتقاليدهم الحضارية قبلا ، واجناسهم ، ولغاتهم ، واديانهم التي ترجع الى سومر واكد ، والى الحوريين والميتانيين . وكان على هذا الالتحام ان يستمر حتى حكم تكلات بليزر الثالث ، وسرجون الثاني

فاذا كانت اعمال الفن والعمارة والفن التصويري تسير سوية ، فانها لا بد وان تخضع ايضا لعملية تمازج كبيرة ، فان مظاهر مفهوم الملكية قد تكون في مسرى التاريخ ابتداء من المفهوم الاسطوري الخرافي الى الدافع الفاعل والمنتقم من اشور ، ما لم يعد يعبر عنه بصورة مناسبة في معبد واحد او برسم واحد اوتمثال واحد او بشكل واحد من الحوليات .

ففي القصر الشمالي الغربي في نمرود كانت مختلف فروع العمران والفن بما في ذلك بناء المعابد والقصور والحصون فيما بعد ، والنحت المجسم والنحت النائئ والرسم ، تشترك سوية في خلق اندماج بين فن العمارة والفن التصويري الذي يجد فيه الالتحام المعماري للقصر الملكي ومعبد الاله تعبيره كوحدة كونية سامية . ذلك ان الرسم والنحت النائئ لم يستخدما لغرض تزيين وجوه الجدران الخالية كمساعد لفن العمارة حسب ، بل على العكس ، كان النحت المجسم والفن ذو البعدين يندمجان في ابتداع صيغة عضوية جديدة من الفن ، هي صيغة النحت المعماري . حتى ان الكلمات والكتابة على شكل اشرطة زخرفية بالخط المسماري كانت تشترك مع افاريز النحوت النائتة لتمجيد مفاهيم الملك والامبراطورية في الحوليات التصويرية الكبيرة .

وهنا نجد مرة اخرى المساهمة التي كان يجب ان يقدمها الاراميون لهذا الغرض وتقليدهم النابع من العناصر الحثية والحورية الميتانية . ففي ذات الميل اى القصر الشمالي الغربي العائد لاشور ناصربال الثاني في كالح (نمرود) وحيث اصبحت المخطط الارضي لأول مرة سمة اشورية حديثة بشكل متميز ، لكنه مع ذلك متصل في ذات الوقت بالابنية الارامية في الغرب ايضاً . نجد في الغرفة (ب) ، غرفة العرش التي اشرنا اليها قبلاً ، اول مثال ضخم للنحت المعماري الاشوري الحديث واول مثال - له اهمية خاصة - من النحوت الجدارية الاشورية الحديثة المكرسة لتماهد ذات ملامح بطولية واسطورية للملكية الاشورية . ففي غرفة العرش(ب) التي كان يمثل فيها مفهوم الملكية في احتفالات كبرى ، كانت الداخل والخارج تحرس من قبل كائنات

سحرية مختلطة مركبة من اسود وثيران والناس وطيور جارحة وقد نحتت اجسامها جزئيا في شكل نحت ناتىء على قطع حجرية على جانبي اطر الابواب وجزئيا كنحت مجسم يبرز من الجدار (لوح ٢٥٦) (١١٥) . فهذا الصنف من الاعمال الفنية الـ « لمسو » Lamassu الذي كان يستعمل للحماية من الارواح الشريرة ولحراسة الارواح الصالحة . قد انتج بعض الاعمال القوية جدا من الفن التصويري الاشوري (١١٦) فهذه الاعمال تمثل النحت المعماري بالمعنى الحقيقي للكلمة ذلك لانها ليست مجرد زخارف جدارية منحوتة ، لان كتل البناء الكبيرة التي نحتت منها ، على شكل نحت مجسم جزئيا وناتىء جـدا في اجزاء اخرى ، ما تزال تحتفظ بوظيفتها المعمارية الجوهرية لانها تسند الجدران الاجرية القائمة فوقها وتؤلف الوجـه الداخلي على جانبي الابواب الضخمة . والواقع انه لا يصح للمرء ان يصف النحت الجداري الاشوري الناتىء ، والذي يكون نحتاً قليل البروز بشكل وضـوح ، على الواح رقيقـة نسبياً من الرخام ، كمنحوتات عمارية بذات الطريقة التي قد يستعمل فيها هذه الكلمة بالنسبة الى اللمسو . ولا ينبغي لنا ان نشير الى المنحوتات الناتئة القائمة بهذه الطريقة ، ولو انها غالباً ما تستعمل .

والكتلتان الحجريتان اللتان تقامان على جانبي الابواب هما في الواقع قطعتان بنائيتان تقامان على الجانب الضيق ، بينما تكون الواح النحوت الجدارية الناتئة الواحاً زخرفية يقصد بها حفظ الجزء الاسفل من جدران القاعة والساحة وليست لها وظيفة عمارية حقيقية . وهي بصفة عمليـة رسوم جدارية تحولت الى الحجر . وقد تأكد ذلك بصورة اوضح عن طريق صبغها بالوان متعددة بقيت موجودة على قطع عـديدة (انظر ما سبق) . والنحت الجـداري الاشوري الحديث لا يمكن ان ينكر اشتقاقه من الرسم الجداري في العصر الاشـوري الوسيط كالرسم القائم في



اللوح ٢٥٦ تمثال من الرخام لثور مجنح ذي رأس بشري (لمسو) من نمرود . الارتفاع ٣,٢٥ م .

مدينة كار تكلتي ننورتا (انظر ما سبق) . ومن الرسم الجداري في العصر البابلي القديم ، كالرسم الموجـود في القصر في ماري (انظر ما سبق) .

او قد يكون شلمناصر الاول والد تكلتي ننورتا الاول حين بنى مدينة كالخ (نمرود) كعاصمة له ، قد قام ايضاً بتزيين قصره هناك برسوم جدارية . لكننا لا نستطيع ان نجـد دليلاً قاطعاً عن النحت المعماري ولا عن الابواب المزينة بمنحوتات ولا عن النحوت الجدارية الناتئة في العصر الاشوري الوسيط (١١٧) .

فالنحت المعماري فرع من الفن ـ سوية مع الاروقة ذات الاعمدة والمخطط الارضي للقصر الاشوري الحديث (غرفة العرش كأداة اتصال تربط بين البابانو والبيتانو) كان قد انتقل ، على اكثر احتمال ، الى الاشوريين المتأخرين

من قبل الارامين الذين سكنوا شمالي بلاد ما بين النهرين وشمالي سوريا . ففي المناطق المركزية لبلاد الحثيين كانت التماثيل ذات الصفات السحرية التي توضع على الابواب من الامور القائمة ، حتى خلال عصر الامبراطورية العظمى ، وكان نفس هذا النوع من تماثيل الابواب في الالاخ (تل عطشانة) قد استخدم ايضاً على جانبي ممر الى السلم ، منذ اوائل الالف الثاني قبل الميلاد . ذلك ان الالواح الجدارية من هذه الشاكلة ، عبارة عن عنصر بنائي مألوف في فن العمارة الحثي الحقيقي على غرار ما هو موجـود في الاكا هيـوك Alaga Huyuk * حيث زخرفت قطع البناء بالمنحوتات الناتئة منذ اوائل عصر الامبراطورية العظيمة ، وفي عالم الامارات الحثية الحديثة في شمالي سوريا وشمالي بلاد ما بين النهرين التي سرعان ما خضعت للتأثير الارامي ، حيث ظهر تفضيل خاص في فن البناء بالالواح الجدارية لمزاوجتها مع تماثيل الابواب والافاريز النحوت الناتئة . فالمدن الارامية تمتد من قرقميش الى تل حلف وقد عثر على الالواح الجدارية في خرائبها .

اما في المدن التي تقع اكثر الى الغرب فربما اقتبس الاراميون الالواح الجدارية فيها من الحثيين الذين سكنوا الاناضول ، وهي ابعد الى الشرق ، وقبل كل شيء في تل حلف اخذوه عن الحوريين ـ البابليين ثم نقلوه بعد ذلك الى الاشوريين في الوقت الذي اخذ فيه الشرق الادنى يخضع لاشور .

اما مدى دوام هذه الطريقة من استعمال الالواح الجدارية في البناء فانه يظهر في حقيقة ان تكلتي نورتا الثاني ووالده اشور ناصربال الثاني العظيم كانا يحصلان ، في الاماكن التي لا يتوفر الحجر فيها ، على قطع بنائية شبيهة بالالواح الجدارية تعمل من الطين المشوي تشبه الالواح الجدارية الناتئة التي كانت تزين حينذاك بمشاهد من الرسوم المزججة . فهذه تبين ايضا مدى الارتباط بين الصور الجدارية والنحوت الجدارية الناتئة في غرضها واصلها .

ولقد سبق لنا ان درسنا مسلة النازلات التي تعود الى تكلتي نورتا ذاته (انظر ما سبق) وقد عثر عليها في جوار مدينة ترقة وهي بوضوح من اسلوب المنطقة الحثية الحديثة التي طغى عليها التأثير الارامي في شمالي بلاد ما بين النهرين .

وهناك سلسلة من اللوحات المتشابهة المصنوعة من الاجر تعود الى عصر هذا الملك ، لكنها في حالة رديئة لسوء الحظ ، تحمل رسوما بالدهان الملون ، كشفت عنها التنقيبات التي اجريت في مدينة اشـور ، وهي من ابعد الحواضر الاشورية نحو الجنوب ، والتي كانت ما تزال تخضع كثيراً الى تأثير التقاليد السومرية الاكدية (١١٨) .

غير ان اشور ناصربال الثاني نفسه قام باستعمال اللوحات المرسومة المصنوعة من الاجر في بناء قصـره في نينوى . كذلك يتوفر لدينا عدد كبير من اجزاء من هذه اللوحات بفضل التنقيبات البريطانية التي جرت تحت اشراف ملوان (١١٩) فكلتا المجموعتين ، تلك التي عثر عليها في مدينة اشور والتي وجدت في نينوى ، متصلتان جدا في الصنعة وفي الاسلوب ، وان مادة موضوعها وشكلها ذات اهمية في تاريخ الفن الاشوري . ففي مملكة اشـور لم تستعمل اللوحات الجدارية الاجرية في البناء وحدها ـ وهو الفن الذي يعود في الاصل الى البناء بالحجر المعتاد في الجبال ـ وانما ابتدع ـ عند الضرورة ـ بديل من الحجر لهذه اللوحات الجدارية وتم صبغها بالوان مزججة براقة . وعلى اكثر احتمال فان الاراميين الذين سكنوا شمالي بلاد ما بين النهرين ، هم الذين نقلوا هذا النوع من الفن والعمارة والذين كانوا بدورهم قد استعاروهما من سكان الجبال . فاللوحات الجدارية المرسومة والعائدة الى تكلتي نورتا الثاني ، وقد دون عليها اسمه ، تبين تفاصيل مهمة من حوادث حروبه . وعلى هذه الشاكلة

* الاكاهيوك : موقع اثري في شمال شرق بوغازكوي عاصمة الحثيين وليس بعيداً عنها ، وجدت فيه قبور من العصر النحاسي يرقى تاريخها الى ٢٥٠٠ ـ ٢٠٠٠ ق . م والى ما قبل مجيء الحثيين الى الاناضول ، وعثر في هذه القبور على نفائس من التحف المعدنية .

ايضا كانت الالواح الجدارية الآجرية من عهد والده . فهناك مثلا مشهد غير اعتيادي يبين الاله اشور بصفات بشرية وعلى شكل شمس مجنحة يمسك قوسا بيده في سماء ملبدة بغيوم كثيفة مثقلة بالمطر . وهو يتدخل في معركة حربية (١٣٠) . ويستطيع المرء ان يلمس تأثيرا متأخرا من الفن الاشوري الوسيط بكل حساسيته الكبرى للطبيعة . والرمز الى ملك السماء في صورة شمس مجنحة . ومع ذلك فانه يشترك مع اهورامزدا * اله السماء الاعلى لدى الاخمينيين ، اي انه يرمز اليه ايضا تصويرياً في صورة رجل داخل الشمس المجنحة

وهناك منظر . قد نعتبره غير اعتيادي بصورة اكبر اذا ما افترضنا نسبته صحيحة تماما ، يبين اشور ناصربال الثاني وعلى رأسه تاج في شكل سور محصن بالابراج والشرفات ويقف احد الضباط خلفه وبيديه مروحتان وهو يؤدي الاحترامات الرسمية للملك الذي تقبل ، على اكثر احتمال ، اناء صغيرا من خادم ثان (١٣١) .

لدينا عدد لا يحصى من صور اشور ناصربال الثاني لكنا لا نجده الا هنا وهو ذو لة طويلة من الشعر مشدودة عند القاعدة وهي تتدلى على ظهره . فالتاج البرجي الوحيد الذي نعرفه من هذا الطراز متأخر ، وهو غطاء رأس اشور شرات زوجة اشور بانيبال ، المحفور على مسلتها من مدينة اشور (١٣٢) .

في عهد تكلتي نورتا الثاني ، كما هو الامر في عهد اشور ناصربال الثاني ، الف الرسام على سطوح اللوحات الجدارية المصنوعة من الآجر المزجج مشاهده بعناية . لكنه مع ذلك كان يرتب اللوحات الآجرية على الجدار في افريز تصويري منتظم ، وذلك بحصرها بين حاشيتين في الاعلى وفي الاسفل هنا بهيئة شريط زخرفي مستمر يكون بصفة عامة شريطا من خطوط متكسرة قائمة . ومع ان هذه المادة جزأة بالنسبة الى تاريخ الزخرفة الجدارية الاشورية ، الا اننا يجب ان نسجل بان اكساء قاعدة الجدار بصف من الالواح المصورة القائمة كجزء من افريز قصصي تصويري مستمر ، لم يبتدعه اشور ناصربال الثاني اول مرة في كالح ، وانما ابتكره ابوه تكلتي نورتا الثاني في مدينة اشور .

(د) النحوت الجدارية الثالثة .

ومع ذلك فان اشور ناصربال الثاني لم يكن يحتل منزلة خاصة في التاريخ السياسي لمملكة اشور حسب ، بل وفي الفن الاشوري ايضا . ويعود الفضل اليه ـ بقدر ما نستطيع ان نتحدث عنه اليوم ـ في ان القصر الاشوري الملكي اصبح ، عن طريق اندماج العمارة والفن التصويري ، وحدة فنية بدلا من ان يكون مجرد بناء ليس الا . فهو لم يحول الرسوم الجدارية الى نحوت جدارية ثابتة في الزخرفة الداخلية للقصر الشمالي الغربي في نمرود حسب بل انه جعل الفن التصويري الذي كان يزين غرفة العرش مثلا بكليته وموحدا للمفهوم الاشوري للملكية في كلا مظهريها نصف الاسطوريين الخارقين للطبيعة ونصف الحقيقيين والتاريخيين (١٣٣) . وبعمله هذا اوجد نقطة انطلاق لتقدم الفن الاشوري خلال القرنين التاليين

(١) ـ مادة الموضوع .

كان الموضوع الذي ينبغي للنحاتين ان يعرضوه ويعبروا عنه في غرفة العرش (ب) معقداً مثل تعقد طبيعة الملكية

* اهورامزدا الاله الاكبر لدى الزردشتيين وهو اله الخير والحكمة والمعرفة والنور عبادته بصورة خاصة في العصر الأخميني من هضبة ايران الى الاقاليم الغربية للدولة الفرس وكان يصور بالشكل الذي كان يصور فيه الاله اشور بالجسم الاعلى لشخص ذي جناحين مبسوطين وعلى رأسه التاج الخاص بملك الفرس .

الآشورية ذاتها، الذي كان قد تطور عبر قرون عديدة ونشأ من تقاليد العصور القديمة جداً. ولقد كان هذا الموضوع الى حد ما مباشرا وحيا، تمت تجربته على وجه التأكيد في اثر صيغة له عن طريق المواضيع المعاصرة له في الغرفة ذاتها، والتي صمم بها الشكل العمراني والزخرفة التصويرية للاحتفالات الكبرى بالطقوس الدينية الملكية. ومع ذلك فقد ادت، في الوقت ذاته، الى التيارات الخفية الاسطورية والبطولية التي ترقى اصولها الى ازمنة قبل التاريخ، وهي اصول لم يكن للفرد الآشوري خلال القرن التاسع قبل الميلاد، تفهم واضح لها. وقد يمكن تحديد اهميتها بصفة ايسر - اذا ما امكن فهمها اطلاقا - عن طريق علم الآثار على اساس قاعدة دراسة الاعمال الفنية من الماضي السومري الاكدي والحوري - الميتاني.

وليس في مقدور احد ان يشك في ان النحت الكبير الذي يرى وهو يمتد تماما الى الحافة العليا للوح النحوت الثالثة على جدران الغرفة (ب)، انما هو صورة الملك. فلقد تكرر شكله عدة مرات، جالسا ام واقفا، وبذات الملبس دوما والذي ربما تحدد شكله بالشعائر الدينية في صفة رداء طويل وشال مهدب ملتف حوله، وشعر اصطناعي ميب للرأس واللحية ويرى وهو يتقبل ماء مقدسا في كأس من لدن رجال يرتدون ذات الملبس، أو انه تم تطهيره بالسحر وحمايته من قبل رجال مجنحين اما بوجوه بشرية او برؤوس من الطير، يستعملون عرناسا وسطلا مليئا بالماء المقدس. ولن يستطيع احد ان يشك في ان هذا الشخص الطويل القامة هو الملك نفسه حسب بل من المسلم به ايضا ان منظر الشعائر الدينية المصور هنا برمته كان يجرى تمثيله في الواقع داخل الغرفة (ب) في مناسبات رسمية لكي يقدم، بشكل منظور، الطبيعة الثرية للملك والفكرة الرئيسة لاسطورته.

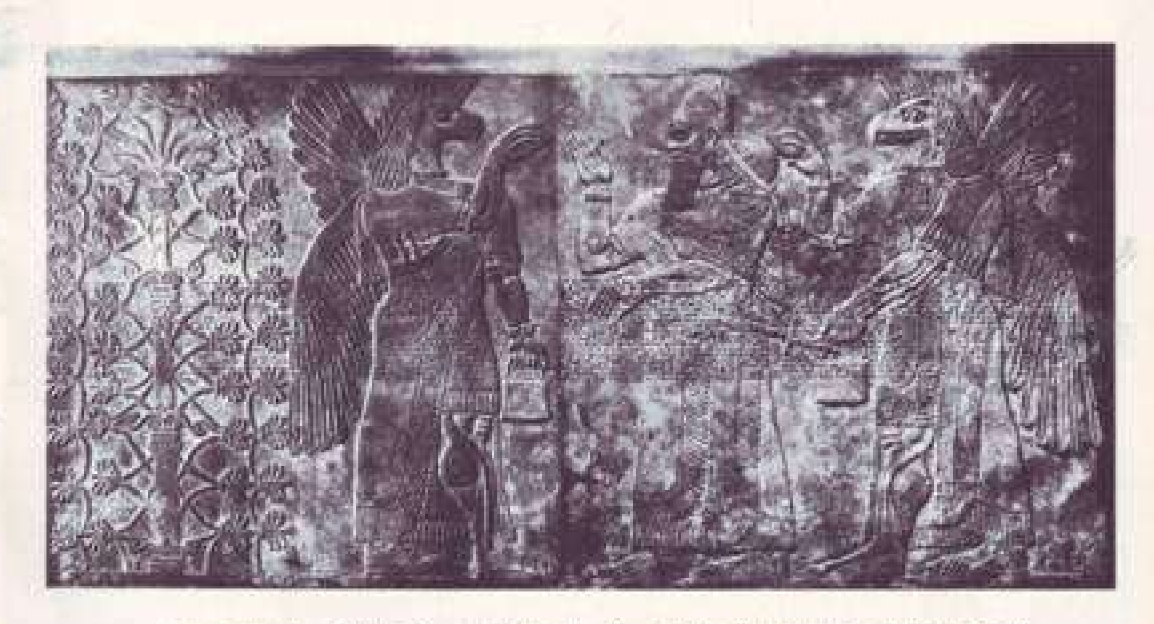
انا نفهم السبب الذي من اجله تتخذ النسور، وهي الحيوانات السحرية التي تحرس الابواب والتي يكون من واجبها ان تمنع الارواح الشريرة من الدخول الى هذه الغرفة المقدسة بصفة خاصة، اشكالا غير طبيعية. واذ ذاك كان الملك يجلس في هذه الغرفة، وهو الرمز المقدس للحياة كلها، على منصة ضخمة ذات مرقاة تقع امام الدخلة في الجدار الشرقي المقابل. ولقد غطي القسم الاسفل من هذا الجدار كله بحشوة ذات نحوت ثالثة، اكبر من المعتاد ثلاث مرات صور فيها الملك بقصد ان يرمز، بطريقة اعلانية، عن جوهر المفهوم الآشوري للملكية (١٢٤) (الالواح ٢٥٧ - ٢٥٩).

يضم مركز هذه النحوت التي يبلغ طولها عدة امتار، شجرة في صيغة محورة جدا، وهي صيغة انتشرت بشكل متزايد منذ عهد حكم تكلتي نورتا الاول وشكلها تجريدي زخرفي ومبالغ فيه، مما يؤكد اهميتها الاسطورية السامية بالنسبة الى المشاهد. وهي رمز الحياة الغابة التي تمرست جذورها في الارض، وامتدت الى اعلى نحو فلك السماء والشمس. ولقد صور الملك، وهو نفس الشكل المعني مرتين، من اليمين الى اليسار، في ازدواج اعلاني وهو يقترب من الشجرة المقدسة كيما يباركها بنفسه ويحميها. ويحف بهذا المنظر الرئيس ايضا جنيان ضخمان وهما - كما شاهدنا ذلك قبلا - يحميان شخص الملك. وليس في اي مكان اخر تم التعبير عن قابلية التبادل بين الملك وشجرة الحياة بمثل هذه الروعة التي نجدها في هذا النحت الناتئ الآشوري الحديث.

والموضوع المكون من الشجرة المقدسة المتحدة مع شكل الراعي الملكي والحامي للحياة، هو مفهوم سومري لم يختف في الشرق الادنى ابدا، منذ بداية الحضارة العظمى لعصر فجر التاريخ في حدود سنة ثلاثة الاف قبل الميلاد. فالراعي الملكي، وهو الصورة الاسطورية للملك في فجر التاريخ السومري (١٢٥) الذي يمثل في الفن شكل رجل يرتدي تنورة مشبكة، لا يشترك مع النبات كمنبع للحياة حسب، بل انه يحتل مكان الشجرة المقدسة ايضا. ولذلك نرى في الطقوس



اللوح ٢٥٧ نحت جداري بارز، من الرخام من القصر الشمالي الغربي لآشور ناصربال الثاني في نمرود. الارتفاع ١٫٧٨ م. المتحف البريطاني في لندن



اللوح ٢٥٨ نحت جداري نافر، من الرخام من القصر الشمالي الغربي لآشور ناصربال الثاني في نمرود، الارتفاع ٢٫١٨ م. المتحف البريطاني في لندن.



اللوح ٢٥٩ نحت جداري نافر، من الرخام من القصر الشمالي الغربي لآشور ناصربال الثاني في نمرود، الارتفاع ٢٫٢٩ م. المتحف البريطاني في لندن.

الآشورية الحديثة . ان شجرة الحياة تلقى ذات التقديس كالملك نفسه . ومع ذلك فان مفهوم ارتباط الملك الوثيق بالحفاظ على الحياة وتجديدها، هو مفهوم سومري اصلا . وجد سبيله لاول مرة في الفن الآشوري في الصيغة التي تم تلقفها خلال عصر السيادة الحورية الميتانية . وترى الشعبية الخاصة والاستعمال الواسع الانتشار لهذه الصيغة في النقش على الاختام في الالف الثاني قبل الميلاد ، في اختام كركوك وكذلك في نقوش اختام العصر الآشوري الوسيط بعد حوالي عهد اريك_ادد . ففي فن الامارات الحثية الحديثة في شمالي سوريا وفي شمالي بلاد ما بين النهرين ـ وبصفة خاصة في اللوحات الجدارية ذات النحت النافر ـ كانت شجرة الحياة القائمة تحت الشمس المجنحة ، شائعة مثل شيوعها في النحوت الحجرية الآشورية الحديثة .

ليس في مقدورنا ان نستبعد الاحتمال بان هذه الصيغ التصويرية للاسطورة الآشورية الملكية قد جاءت من هناك ، وقد استعارها الآراميون بعد السنة ١٢٠٠ قبل الميلاد من الحثيين والحوريين ومن ثم نقلوها الى الآشوريين . وعلى اية حالة فلسنا نستطيع ان نجد دليلاً على هــذا الموضوع في العصر الآشوري الوسيط (١٢٦) .

لقد سبق ان اظهرت تنقيبات هنري ليارد ان جميع الغرف في القصر الشمالي الغربي لآشور ناصربال الثاني في نمرود قد غطيت اسافل جدرانها بالواح ذات نحوت نافرة ، وقد كررت هذه النحوت النافرة الموضوع الذي اوجز قبلا ، اما برمته او باجزاء منفردة منه في شكل على تقريبا مثل الصلاة الرتيبة (١٢٧) . وبالتالي نرى في الغرفة (ب) ، وهي قلب بناية قصر اشــور ناصربال الثاني ، نحوتا نافرة تغطي اكبر جزء من وجه الجدار المتوفر ، ليس اهم وجوه جدار الدخلة في وسط الجدار الشرقي القصير حسب ، حيث كان يقوم عرش الملك ، وانما على امتداد الجزء الاعظم من الجدار الجنوبي ايضا . ولذلك فان العنصر الجديد البارز في

منحوتات اشور ناصربال الثاني الجدارية النافرة ، هو توسيع للموضوع عن طريق تكبير المظهر الاسطوري للملك ، وكذلك المشاهد الخاصة بالمظهر الثاني للملكية الآشورية الحديثة وهي صفتها البطولية التاريخية التي اتحت في الميدان الادبي منذ الالف الثاني قبــل الميلاد (رسالة الى الاله) ، وكذلك حوليات ملحمية ، واسلوبا نثريا قصصيا (١٢٨) . ولقد ظل هذا المظهر للملكية يحتفظ ايضا باعظم اهمية بالنسبة الى الفن الآشوري حتى نهاية تاريخه . وبهــذا التطور ابتدع نحاتو اشور ناصربال الثاني سابقة مهمة . ففي الزاوية الجنوبية الشرقية من الغرفة (ب) وكذلك في زاويتها الجنوبية الغربية ، استخدموا مجموعة من الالواح المرمرية لتسجيل سرد تصويري ، لاعمال الملك العظيمة في الحرب والصــيد تماما ، بذات الطريقة التي صور بها هذا المظهر للملكية الآشورية مسبقا على المسلة البيضاء التي تعود الى اشور ناصربال الاول في نينوى . فالفن ، بهذه الوسيلة ، لم يظفر بغنى في مادة الموضوع ذات الاهمية حسب ، وانما ساعد لاول مرة على التعبير بطريقة فخمة عن المفهوم الآشوري الحديث للملكية ككل ، بشكل عمراني وتصويري معا .

(٢) ـ فن الصنعة (التكنيك) .

قبل ان يتم تنفيذ هذا المثال العظيم كوحدة فنية تتكون من عدة فروع من الفن ، كان لابد من التوصل الى الطريقة الصحيحة للتنفيذ . ترى هل كان الرسم أم النحت النافر ، هو الفن المختار للوجوه الجدارية المتوفرة للزينة في القصر الجديد ؟ .

لقد قرر اشورناصربال ان يكسو الوجوه الجدارية بالواح مرمرية واذ ذاك اصبح النحت النافر هو الوسط الرئيس للفن الآشوري الحديث ، ولو ان الرسم لم يتم استبعاده

بهذا ، ما دامت المنحوتات الجدارية ذاتها تتكون من تأليف متعددة الالوان (١٢٩) . ولذلك ظهرت الرسوم الجدارية والمنحوتات الجدارية في صيغة جديدة ومثالية من الفن الآشوري الحديث .

ومع ان مسألة الرسم لم النحت النائيء قد بت فيها ، فان السطوح التي توفرها جدران الغرف والساحات التي كانت قابلة للتزيين ، ما تزال تتطلب ملاءمتها للموضوع المقصود لها وبصفة خاصة لغرض ادخال الجانب التاريخي الطولي للموضوع المصور في العرض التزييني برمته للجدران ، ثم ابتداع افريز طويل قدر الامكان لكي يتلاءم مع مجرى الاحداث القصصية . غير ان ابعاد اللوح الواحد من الالواح الجدارية كان يوفر سطحاً ملائماً للتأليف الذي لم يكن ليحتوي الا على اشخاص قليلين ليس الا . ومع ذلك فان تمثيل الاعمال والاحداث التي تمتد الى ازمنة اطول كان يحتاج جداً الى سطح تصويري يشبه الشريط ينفتح اشبه بفلم .

ولقد عمد نحاتو آشور ناصربال في مدينة نمرود الى شطر ارتفاع اللوح الجداري الى شطرين ولذلك فانهم لم يحصلوا على ضعف الحقل التصويري حسب ، بل استطاعوا ايضاً ـ دون قطع اطراد المشاهد المصورة في النحت الواطيء ـ ان يحفروا الكتابة القيانية المصاحبة لها ، المأخوذة من الحوليات على شريط خاص بها بين الشريطين المصورين .

(٣) ـ الاسلوب

ومع اننا مدينون الى آشور ناصربال الثاني في ان المفهوم الآشوري الحديث للملكية قد سبب ظهور الوحدة الفنية الجديدة للفن والبناء في القصر الملكي ، الا ان هذه الفكرة كانت بجوهرها جد متباينة ، وان اصلها جد معقد ، وان صيغة تعبيرها جد متفاوتة ، كيما يستطيع هذا الاسلوب منذ البداية ان يحافظ على وحدته ، وان يفرض بحد ذاته رتابة جامدة .

صحيح ان النحت النائيء الآشوري في العصر الحديث قد بقي ، ليس اقل من النحت الآشوري النائيء في العصر الوسيط ، قائماً لتزيين السطوح المستوية قائماً على اساس الرسم ، والخطوط المحزوزة ، والحدود المحفورة بدلا من القولبة او التشكيل . فلقد بقي النحت الآشوري النائيء على الدوام مستوياً بصفة متعمدة مع التأكيد على الحدود البدنية وعلى التحشية بخطوط للتفاصيل . وحتى في النحت الآشوري المجسم يكون السطح ، والملبس ، هما اللذان يحتلان المقدمة في الاهمية الفنية . فتماثيل الحيوانات الحامية بالابواب والتي تستلزم الضرورة ان تكون ذات ثلاثة ابعاد هي في الواقع ذات منظرين جانبيين يتعامدان من مكانين متعامدين في اتجاهيهما ، ومن ثم يدمجان معاً في مشهد واحد . ولا يعطي السطح المصور في النحت الآشوري النائيء تقريباً عمقاً مكانياً في المنظور . ومع ذلك فان هذا الوسط التصويري المجرد بالذات وعلاقته بالمشاهد المفردة في النحت النائيء من العصر الآشوري الحديث قد اصبح عنصراً فردياً تماماً واعظم تأثيراً في الفن ، ومن اهم وسائله للتعبير . ذلك ان تركيب المشهد وتأليفه اصبحا يؤلفان العامل الحاسم في تطور الاسلوب (١٣٠) . وعلى وجه الاجمال فان اعظم واثمر انجاز حققه نحاتو آشور ناصربال الثاني هو انهم قد ادركوا الاهمية الفنية للتركيب التصويري في اللحظة الصائبة من تطور الفن الآشوري ، ومنحوه الافضلية على التطور الاسلوبي للصور الفردية للاشخاص . فباستعمالهم ترتيبات مصورة مختلفة نجحوا في اداء الصور الكبيرة ذات المظهر الاسطوري

الملكية ، منفصلة في شكلها عن الحوليات التصويرية والتي كان موضوعها عبارة عن استمرارية للتصوير القصصي الموجود في المسلة البيضاء .*

وكما سبق لنا ان اوضحنا ، فان مفهوم الشجرة المقدسة ، التي اصبحت مع الملك تمثل رمز الحياة ، تعود في الاصل الى بلاد سومر القديمة . فهي فكرة دينية سياسية ممثلة كتجريد اصلاحي مؤلف من عناصر تصويرية قليلة هي الشجرة والملك ، والمرافقون القائمون بالخدمة بقرأ كانوا ام اسطوريين ، وكذلك الشمس المجنحة . فهذه لا تمثل حادثاً محدداً ، او عمل ملك معين ، وانما تمثل رمــزاً للجانب الاسطوري للملكية ذاتها ، طليقة من الزمان والمكان . فالرموز الاعلانية للافكار الدينية كانت موجودة في الشرق الادنى قبل العصر الاشوري ، وهي قديمة قدم التاريخ ذاته ، وقد طــورها الفن السومري في الالف الثالث قبل الميلاد وعلى نطاق واســع ، وربما في وقت اسبق من المصريين . وبتأكيد كبير على التجريد وخاصة في عهد ميسلم وسلالة اور الاولى . فقد اهتم النحاتون في الوقت ذاته بأطر الحقــل التصويري المنتظم واخضعوا الاشكال التي فيه ، ولأول مرة ، لنظام الفراغ في الحقل التصويري ، وبترتيبا في تسلسل مستمر بمساعدة التناظر والاستجابة لتساوي ارتفاع الرؤوس والموازنة (١٣١) ، لكي تنقلها من حدود الفراغ والزمن وترفعها فوق الواقعية . ففي المكان والزمان يصمم نحاتو اشور ناصربال الثاني في نمرود ، السطوح وابعادها باقسيهم دون تتابعها . ذلك ان استعمال اللوحات الجدارية التي وفرت لهم سلسلة من الالواح الجدارية على اسافل جدران القاعة والساحة ، قد وفرت لهم ايضاً الى حد ما حجم وتسلسل هذه الالواح الجدارية . فقد ورثت مجموعة المنحوتات الثلاثة التي تبين الملك الاسطوري والتي احتلت اكبر جزء من الجدران في غرفة العرش (ب) في قصر اشور ناصربال بنمرود ، من سوابقها في الشرق الادنى ليس الاسطورة الملكية حسب وانما ايضا الاسلوب التجريدي في التعبير والتناظر الجامد والتسلسل المتواصل والذي استعاره النحاتون الاشوريون المتأخرون ، دون ريب ، من دون تغيير ، وذلك اختيار فطري للاسلوب الصحيح لهذا الجزء الاسطوري من موضوعهم .

واكثر من هذا شهرة وتبيانا انه كان عليهم ان يتصرفوا بشكل متباين تماما في اللحظة التي كانت تتغير فيها مهمتهم طبقا لتغير الموضوع . فحينئذ لم يكونوا ليمجدوا الاسطورة المجردة بشكل مباشر ـ وربما كان ذلك بامر من الملك نفسه ـ بل شرعوا يمجدون اعمال الحاكم التاريخية في خدمة اشور اله الدولة ، وان يضعوا هذه الاعمال في صيغة تصويرية ، ولم يبدعوا نوعا آخر من الحقل المصور عن طريق تقسيم سطح اللوح الجداري الى قسمين احدهما فوق الاخر حسب ، بــل ابتدعوا ايضا اسلوبا جديدا من التأليف هو القصة التصويرية الملحمية المؤلفة بشكل ايقاعي ـ وفي هذا ، بل الواقع في هذا وحده ، يكمن الانجاز في النحت الاشوري الثاني الحديث . فالتقارير التصويرية الملحمية عن الحروب والصيد كانت موجودة بكثرة أو قلة في الشرق الادنى القديم من اصوله المعروفة التي تعود الى بلاد سومر في عصر فجر التاريخ . كما لعب الاكديون ايضا دورا في تطويرها . فمنذ الالف الثالث قبل الميلاد كان الفنانون يستخدمون الافريز ، الشريط المصور ، وبمساعدة من تسلسله كانوا يشيرون الى الناظر مرور الزمن بين الحوادث المصــورة . فالسومريون والاكديون والاشوريون كلهم جميعا قد وازنوا التسلسل في زمن الاحداث المصورة بتسلسل الصور المرسومة (انظر مثلا مسلة العقبان لـ اياناتم ، ومسلة حجر الكلس من تلو ، او ما سميت براية اور ، او المسلة البيضاء في المتحف البريطاني) دون ان يخضعوها لاي نظام خاص اقتضته الاسباب الجمالية فحتى على المسلة البيضاء التي اقامها في نينوى اشور ناصربال الاول جد اشور ناصربال الثاني (والتي كانت مادة موضوعها

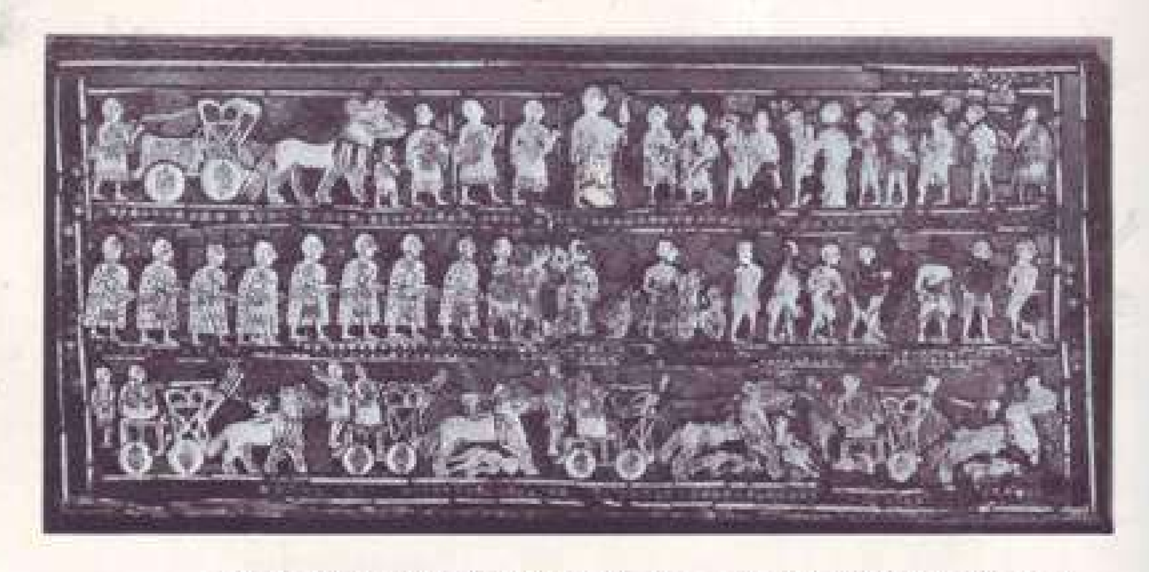
وبلدها وعصرها كلها وثيقة الصلة بتلك المنحوتات الجدارية التاريخية الآشورية الحقة الاولى في غرفة العرش بقصر نمرود)، لا يجد المرء في الواقع شيئاً ما يشير الى تكوين تصميم مخطط حقاً للافاريز المصورة، أو المشاهد داخل الافاريز. فعلى العكس من ذلك يكون من الصعب ان نسمي عملا فنيا آشوريا آخر اظهر ارتباكا مثيلا كهذا ويمثل هذا التخطيط الضعيف في تأليف قابل للنمو من الوجهة الفنية، في تقسيم السطوح المصورة التي يوفرها النصب ذاته للمشاهد وللاشكال الفردية التي يظهرها النحات. فهو لم يحاول حتى ان يجعل حقوله التصويرية الخمسة التي يقع احدها فوق الآخر، ذات ارتفاع متساو. ففي كل المصورات على المسلة البيضاء يستطيع المرء ان يميز مشاهد من انواع مختلفة ـ القتال، والصيد، والعبادة ـ لا بد وانها كانت تفترق احداها عن الاخرى زمنيا، لكنه لم يخطر ببال الفنان ان يجعل هذه الاجزاء الموضوعية من قصته تتطابق مع اجزاء الافاريز التي يوفرها عرض المسلة وشكلها.

فهو لم يستمر في نحت الصور حول زوايا المسلة حسب، بل انه كان يجمع حتى جسم الثور المصور وسط مشهد يستمر حول حافة النصب. فمن مثل هذا الطراز مشوش غير المنتظم تقريبا للتركيب لا توجد رابطة انتقال مع اللغة التصويرية الحديثة المهذبة التي استخدمها نحاتو آشورناصربال الثاني. فانهما يقفان نظريا متضادين تماما حتى ليحتار المرء اين يبحث عن اساس لمثل هذا التغير في الاسلوب. فاذا ما افترضنا هنا مرة اخرى وجود تأثير ارامي على اصول هذا النحت الآشوري الثاني- الحديث والنموذجي، فان مثل هذا القول لا يمكن على اية حالة ان يدعم بما عرفناه عن فن الاراميين. فقد يكون ذلك لغرض تقسيم الشريط التصويري الى اجزاء منتظمة على طول لوح جداري، وعلى هذا ينبغي للمرء ان يعود بصفة عامة الى صنعة الالواح الجدارية ذاتها. فاذا ما فعل المرء ذلك فانه سيلتقي في الحال بالتأثير الارامي حتى ولو كان بصورة غير مباشرة، ذلك لان الاراميين يعتبرون هم الذين علموا الآشوريين هذه الصنعة (انظر ما سبق). غير ان التأليف التصويري الجديد للنحت الجداري الآشوري الحديث لم يكن محصورا في تقسيم القصة المصورة كلها الى عناصر مفهومة، اي الى مشاهد مستقلة على اطوال الافريز المرتب بتماسك في شكل سلسلة بسيطة، وتتابع من السلم منتظمة ما زالت لا تنتج ايقاعا حقيقيا، لان مثل ذلك لا يحدث الا عندما يضاف الارتفاع والانخفاض الى نقلة الضرب، اي تشكيله على غرار التعاقب المنتظم للطويل والقصير وذلك ما يجده المرء فعلا في مدينة نمرود في عهد آشورناصربال الثاني (١٣٢).

كذلك حاول السومريون، احيانا ان يضيفوا ايقاعا الى الافريز القصصي المصور ومع ذلك فان هذا الايقاع لم يكن ملائما لطبيعتهم. ولم تكن له سوى اجزاء تعادل متوازنة، اي ان الحركة المتأصلة اللازمة للعمل المصور قد ثبتت وتحورت الى تعادل اي تناظر.

من المهم ان نقدم على مقارنة التأليف السومري لموضوع مصور بالطريقة التي كان يتم بها تأليف ذات الموضوع من لدن النحات الآشوري الحديث. ولانجاز ذلك سوف نستعمل ظهر ما يسمى بالراية الشهيرة من المقبرة الملكية في اور (١٣٣) (لوح ٣٦٠) ذلك ان التطعيمات الملونة تبين لنا مشهدا رتب في تناظر دقيق، مع صورة الملك الكبيرة بصفة غير طبيعية في الوسط، وصفين من رجال يبتعدون بعيدا من كل جانب من جانبيه حيث يوجد في يمينه العدو المغلوب الذي يقاد اليه، وفي يساره محاربوه وعربته. ويعبر الترتيب الافقي للمشهد كله بطريقة التوازن عن سلام تام بعد المعركة.

ويمكن مشاهدة المشهد المماثل الذي يضم الاسرى الذين تم تقديمهم الى الملك الآشوري آشور ناصربال الثاني، على لوحين جداريين من مشاهد الحروب في غرفة العرش بمدينة



اللوح ٢٦٠ لوحة مطعمة (راية) من المقبرة الملكية في اور - من حجر كلسي احمر وصدف ولازورد ، الارتفاع ٢٠ سم ، المتحف البريطاني في لندن .

نمرود (١٣٤) (اللوحان ٢٦٢ ، ٢٦٣) فالمشهد كله - اي موكب من صف كامل من الاعداء المغلوبين يقودهم قائد الجيش الاشوري باتجاه الملك الذي ترجل من عربته الحربية وهو يحمل قوسا وسهاما في احدى يديه ، في حين يرفع اول مرافقيه مظلة شمسية فوق رأسه كشارة لرتبته - ان هذا المشهد يقع برمته مرة اخرى في تضمين بالنسبة الى مادة الموضوع والى التأليف معا وذلك عن طريق الاتيان بهما سوية نحو المركز .

فالملك يقبل من جهة اليسار بعربته الحربية مع الحوذي وحملة السلاح . والشخصية الملكية متوجة بالاكليل ومظلة شمسية تصل الى قمة الشريط المصور . ومن ناحية اليمين يقترب القائد منه مع جماعة من الضباط يقتادون الاسرى في موكب متناقص حجمه . غير ان النقطة الرئيسة في صف الاشكال على الافريز لم تعد الان تمثل الملك الذي حينما يقف تماما في الوسط كان - كما نقول - يمسك بعمود الميزان شعار تعادل الثقل المتوازن . اما الان فان الملك قد انتقل من وسط المشهد كله تماما الى ناحية اليسار بحيث يؤلف قدماه سوية مع رأس اول اسير معاد يركع في مذلة امامه ، النقطة السفلى في صف الاشكال . فالطريقة التي تم بها هنا ابداع النحت النافر الاشوري الحديث هو اسلوب صياغة جديد منتظم تماما - اي ايجاد سلسلة متداخلة تداخلا قويا عن طريق تتابع الاشكال المرتفعة والمنخفضة في سياق منظم يتعلق بمعنى الصورة - هي في نظري شيء استثنائي جدا في تاريخ الفن التصويري ، وان من الصعب ايجاد اي شيء يمكن ان يقارن به .

هنا تشابه يطرح نفسه ، وهو الصيغة المنتظمة للتعبير في قصائد الملاحم الاغريقية ذات الاوزان السداسية لانها مثل تبعة لتفعيلات من اوزان شعرية تحول المنحوتات الثابتة تحت تأثير الصعود والهبوط ، الى ايقاع جمالي حقيقي ، لا يكون التوكيد فيه بصفة دقيقة في المركز وانما ينتقل







الألواح ٢٦١ ـ ٢٦٣ منحوتات جدارية ثلاثة من الرخام من القصر الشمالي الغربي لآشور ناصربال الثاني في نمرود. الارتفاع نحو ٩٨ سم. المتحف البريطاني في لندن

منه الى القطعة الثالثة أو الرابعة . وحقيقة هذه الصورة عن الاسرى الذين تم تسليمهم ليست حدثا منفردا ، ولا واقعة عرضية ابدا ، بل هي لغة شكلية مقصود سلفا للفن الاشوري الحديث قد انبثقت من اعماق كيانه . وقد توضحت في قدرتنا على ان نرى ذات التركيب التصويري في مشاهد اخرى ، حتى وان كانت هذه غير مرئية في لوحتين جداريتين ، لكنها اما بشكل اقصر او اطول . فالأمثلة القديمة لمشهد قصصي منحوت نحتا ناتئا من العصر الاشوري الحديث ، في شكله الايقاعي المختصر جدا ، والتي يظهر فيها الجزء الرئيس الذي ابتعد عن المركز ، يوفرها لنا لوحان جداريان من غرفة العرش (ب) يبينان الصيد المشهور للثيران أو اسود بالعربة ، وكذلك المشهدان اللذان يكملان المفهوم ، ويصوران الملك وهو يصب الماء المقدس فوق الحيوانات الهالكة (١٣٥) (الالواح ٢٦٤ ـ ٢٦٦) .

فكل مشهد من هذه المشاهد يتألف ، من عرض واحد من لوح جداري حسب ، لكنه ليس من الصعب تصور تركيب تصويري منسجم مماثل في المشهد الحربي الواقع في غرفة العرش (ب) الذي يسجل معركة كبيرة بين الجنود الاشوريين في العربات وعلى ظهور الخيل وبين جنود العدو المشاة فهذا المشهد يغطي اربعة الواح جدارية (١٣٦) (لوح ٢٦٧) وفي هـذا التأليف وعلى الالواح الاربعة ليس الا ، يتحول المسرى الرئيس للمعركة داخل سعة اللوح ، في حين تمتد وحدة التأليف من اليسار الى اليمين . والمعركة كلها مقسمة الى اربعة مواضيع متشابهة في اربعة اقسام متشابهة من الافريز . وتبقى وحدة الوزن ثابتة ولا يتغير سوى الطوال والقصار ليس الا . وفضلا عن ذلك ففي الامكان مد عرضين للوحين سوية الى وحدة منفردة وذلك بتحويل طفيف لأحد الاجزاء الى لوح مجاور ، عبر الخط الفاصل بينهما . وهكذا مثلاً ، يصبح اللوحان السابع والثامن وحدة تأليف منفردة حين ترتد حصنة العربة في اللوح الثامن (أ) الى الوراء قليلا داخل اللوح السابع (أ) او ان اللوح التاسع (أ) يندمج مع اللوح العاشر (أ) حين ينضم احد حملة القسي الصغار الذين يلتفتون في الوراء للدفاع عن انفسهم ، بشكل مائل الى اللوح التاسع (أ) . ففي هذه النحوت الثلاثة يصبح المبدأ المتأصل في فن الالواح الجدارية ، اي التسلسل الصارم الجامد ، وسيلة جمالية للتعبير عن التأليف ، وذلك نوع من اللغة الشعرية ، فهي ترفع من الصفة الملحمية لأعمال الملك البطولية ـ وهو موضوع التصوير ـ فوق مستوى الحوادث اليومية . وهنا ـ ولأول مرة في فن الشرق الادنى القديم ـ نجد صورة منظمة تنظيماً قوياً تتلاءم مع المسيرة المتحركة لعمل من الاعمال . فمن ينبغي لنا ان نرى كيف ان هـذا التأليف التصويري الذي وجد حديثاً من عصر اشور ناصربال ، ينقل سمته الخاصة التي وجدت بحد ذاتها الى القرنين التاليين من الفن الاشوري الحديث وكيف ان تطوره الأخير وحتى النهاية ، قد اثر تأثيراً بالغاً ـ بل انه كان في الحقيقة مثلا ـ في العنصر الشكلي الحقيقي في اسلوب المنحوتات الاشورية الحديثة (قارن فيما يلي مع الفصل الخاص عن النحت الناتيء في دور شاروكين والقصر الجنوبي الغربي العائد الى سنحاريب في قوينجق ، واخيرا منحوتات اشور ناصربال الجدارية في ذات القصر وفي القصر الشمالي في قوينجق) .

لقد كان القصر الملكي في المنطقة الشمالية الغربية من القلعة في كالح ، يمثل وحدة فنية بمخططه الارضي المنفرد الخاص ، وبنوعية منحوتاته الجدارية الثلاثة التي اتبعت اسلوبين هما الاسلوب الرمزي الاعلاني للتعبير عن الصفة القدسية للملكية ، والاسلوب القصصي الايقاعي تسجيل معارك الملك ، نيابة عن الاله آشور ، كانت هـذه الوحـدة من اعظم انجازات اشور ناصربال الثاني في حقل البناء والفن . فهذه المنجزات لم تكن تتحقق في الواقع الا بسبب ما كان







الألواح ٢٦٤ ـ ٢٦٦ : منحوتات جدارية ثلاثة من الرخام من القصر الشمالي الغربي لآشور ناصربال الثاني من نمرود . الارتفاع نحو ٩٠ سم . المتحف البريطاني في لندن .

لشخصيته غير الاعتيادية من تأثير وقد اصبح هذا بشكل مفرط واضحا بمسيرة الفن في بلاد اشور خلال حكم خلفه المباشر وهو ولده شلمناصر الثالث (٥).

(٥) - قصر ايكال مشرتي لشلمناصر الثالث

لم يكن شلمناصر الثالث فتى عندما تربع على العرش بعد وفاة والده . وبمساعدة من قائد الجيش الذي خدمه باخلاص ، وازاحه من معظم مشاق حروبه المتواصلة ، استطاع ان يصون قوة دولة اشور واساسها ، بل وان يزيد فيها . ولقد حول مدينة اشور الحاضرة الدينيـة القديمة لتشبه الى قلعة منيعة بالحصون والأسوار الواقية والبوابات الفخمة التي وضع فيها صورته . وسواء حافظ على معابد المدينة ام جددها ، فانه كان يتصرف باحترام ديني بالنسبة الى كل الأشكال التقليدية لأسلافه ، وبالنسبة الى تقاليدهم الدينية (١٣٧) .

ولقد كان قائداً عسكرياً عظيماً مثلما كان منظماً لأدارة الأمبراطورية . ولدينا من عهده بقايا ابنية معبد ضخم في مدينة اشـور ، ومسلة منشورية حالة تماماً ، هي المسلة السوداء المحفوظة في المتحف البريطاني (١٣٨) . ولدينا ايضاً من تنقيات ملوان الاخيـرة لبس صفائح الأبواب من البرونز المطروق من بلاوات (امكر - الميل) **

بوقائعها المصورة الطويلة جداً حسب ، بل بناء ايضاً في كالح (نمرود) هو المعروف باسم ايكال مشرتي الذي يمكن ان يوصف بانه قلعة وقصر وترسانة حربيـة ومخزن اسلحة مجموعة كلها في بناء واحد (١٣٩) (الشكل ٩٦) . ولكن لا يتحسس المرء في اي مكان بان ايكال مشـرتي عمل فني شامل ، ولا يوجد في مكان شيء يشير الى اعمال خارقة مؤتلفة بلغة تصويرية ايحائية ذات قوة فنية . فلقد كانت طبيعة شلمناصر طبيعة جندي لا طبيعة شاعر ، وكان قصره في كالح (نمرود) عملاً نفعياً وليس عملاً فنياً ، وكانت حولياته المصورة في بلاوات هي تقسـر حقائق لا غير (١٤٠) .

بعد ان نظم ملوان التنقيبات في بلاوات في سنة ١٩٥٦ ، وتحرى كذلك معبد مامو هناك . اسعفه الحظ في العثور على صفائح لأبواب برونزية ، هي نظائر للبوابتين البرونزيتين التي تم اكتشافهما خلال سني الثمانينات على يد هرمز رسام ، في بلاوات . اما الآن فاننا نعرف بشكل مؤكد ان هذه الابواب قد وجدت اصلاً في بلاوات وليس في نمرود كما كان بج Budge *** يظن ذلك (١٤١) .

والصور البرونزية الثابتة التي خلفها لنا شلمناصر ذات اهمية استثنائية في تاريخ الحضارة ، وقد رممت مؤخراً وتم تجميعها كلها من قبل متخصصي المتحف البريطاني (١٤٢) (لوح ٢٦٨) . وهي لم تكن تزين ابداً احد الابواب في ايكال مشرتي ، لأنها في الاصـل وجدت في معبد مامو ، غير ان صفتها عديمة الحيـوية والمتكلفة قليلاً ، وصنعتها الجميلة تجعلها متقاربة جـداً في روحيتها من

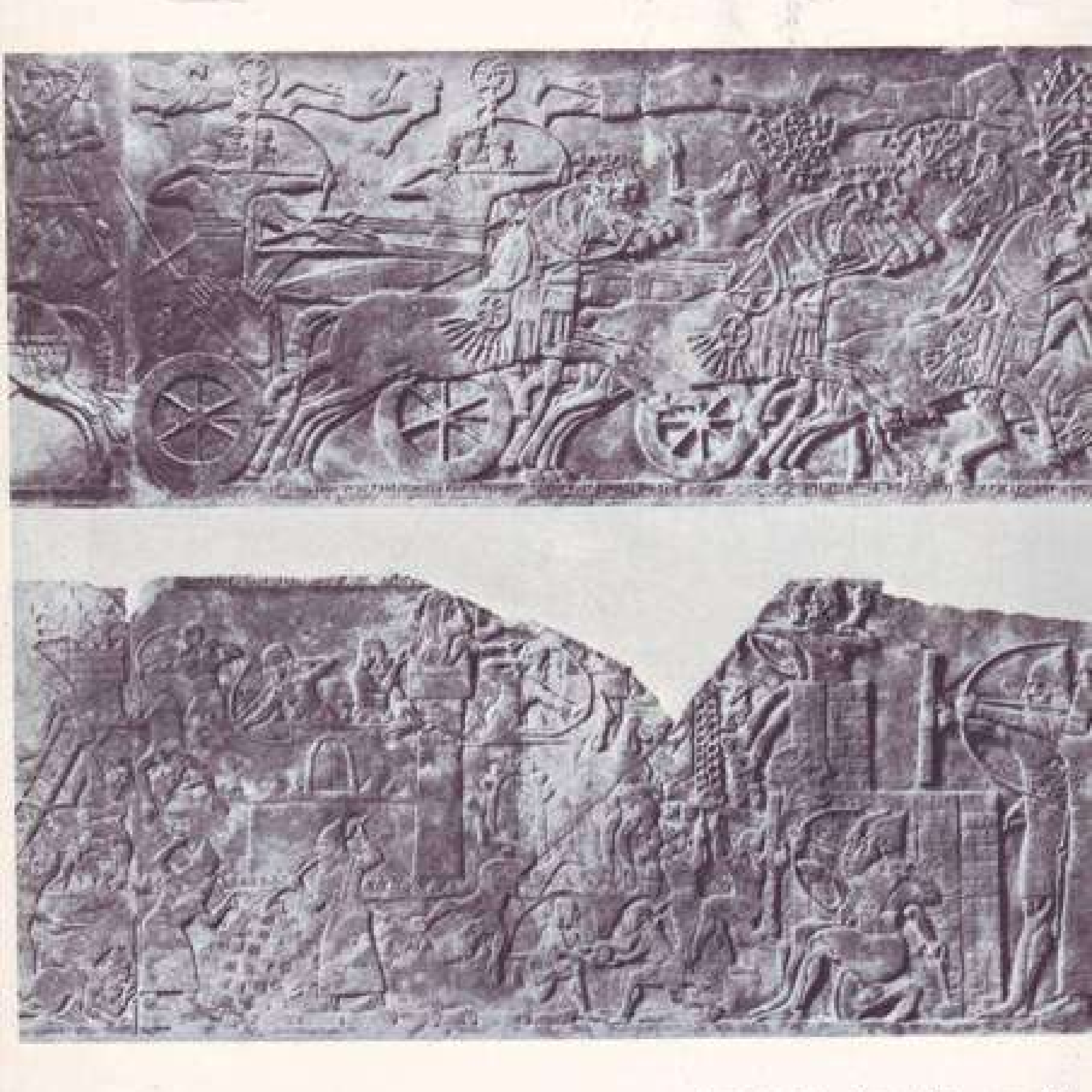
* شلمنصر الثالث (٨٥٨ - ٨٢٤ ق . م) تولى العرش الاشوري بعد ابيه اشور ناصربال الثاني . عرف بفتوحاته الكثيرة واعماله العمرانية الواسعة فقد قام بحملات في بابل واورارتو وسورية ، وشيد في كالح حصنا واسعا لجيشه الدائم ولخزن التجهيزات والمؤن والغنائم . واحاط مدينة اشور باسوار منيعة .

** امكر - الميل (بلاوات حالياً) على بعد ١٠ كم من شمال شرق مدينة كالح (نمرود) ، شيد فيها اشور ناصربال الثاني قصرا فخماً وقد جدد بناءه شلمنصر الثالث ووجدت في هذا الموقع صفائح من النحاس لثلاثة من ابواب هذا القصر وعليها مشاهد من الحملات العسكرية صورت بدقة .

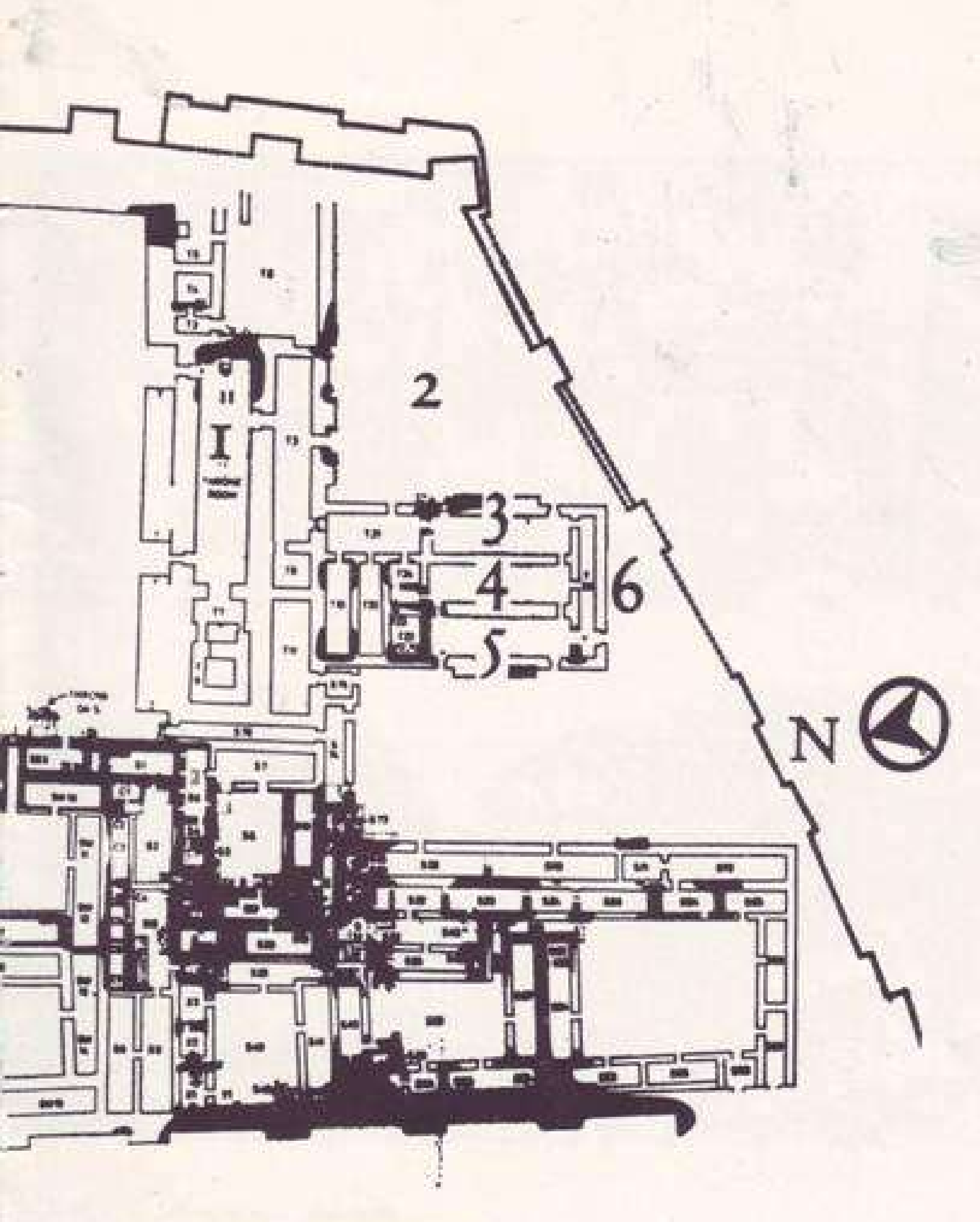
*** بج Wallis Budge من علماء الآثار الشرقية البريطانيين ، ومن مؤلفاته ظهور وتطور علم الآشوريات (١٩٢٥) وكتاب النيل ودجلة (١٩٢٠) وقد نشر كثيرا من اللغة السريانية وآدابها



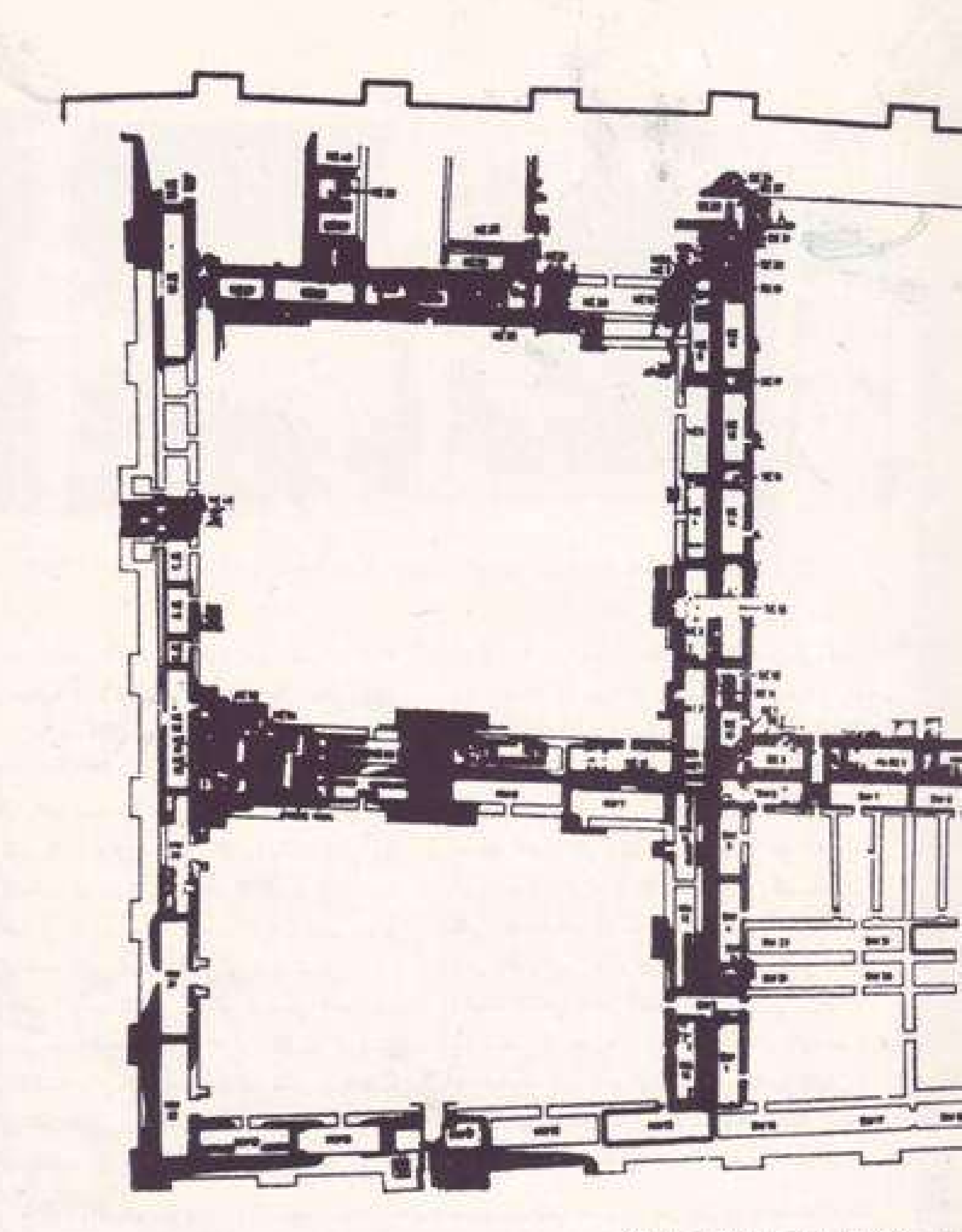
اللوح ٢٦٧ منحوتات جدارية ثلاثة من المرمر من القصر الشمالي الغربي لآشور



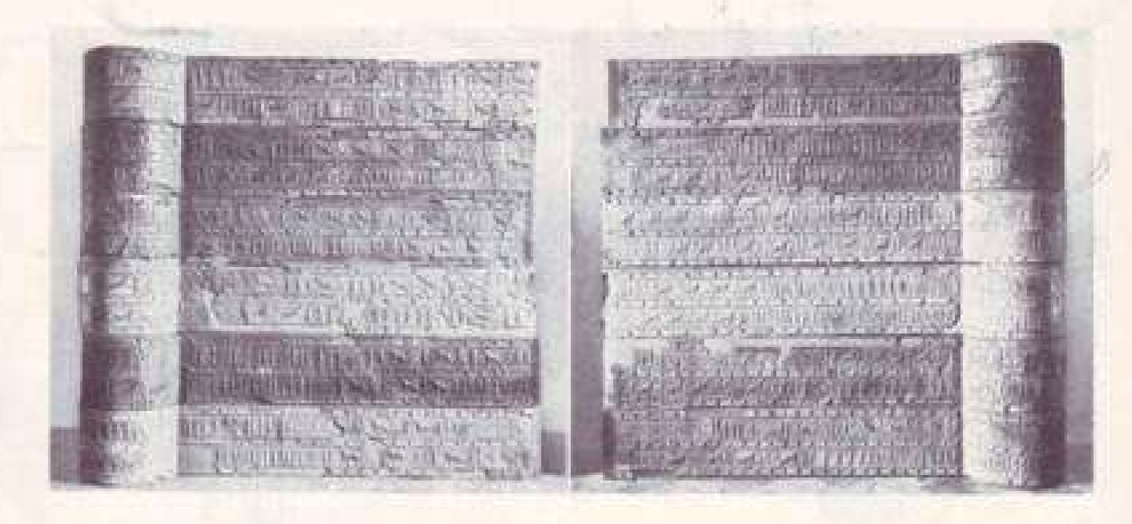
صربال الثاني في نمرود . الارتفاع نحو ٩٨ سم . المتحف البريطاني في لندن .



الشكل ٩٦ مخطط حصن الشالمنصر في نمرود (I = غرفة العرش T٢ ، 2 = الفناء



(28 T = 6 , 25 T = 5 · 26 T , 27 T = 3



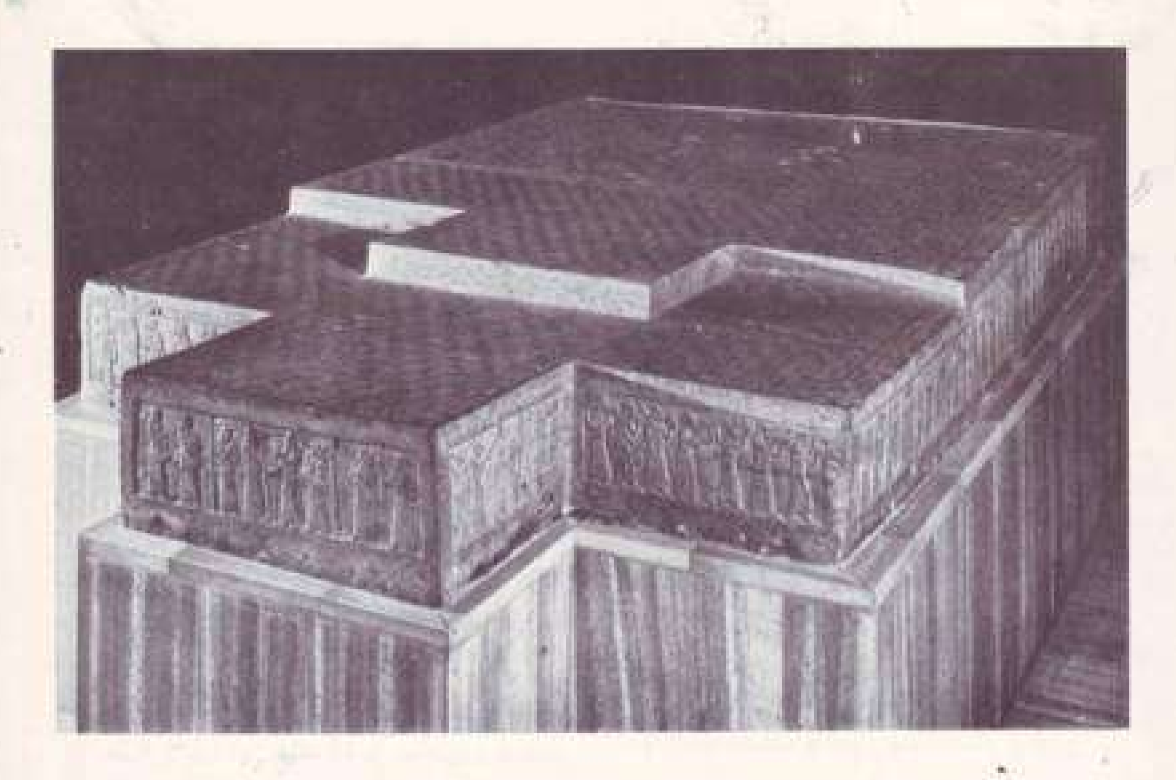
اللوح ٢٦٨ مصراعا باب مزينان بأشرطة برونزية ذات صور ثابتة ـ من بلاوات ـ الارتفاع ٦٣ر١ م . (أحد جنبيها) . المتحف البريطاني في لندن .

ترسانة شلمناصر الكبرى في كالح . ومن المنحوتات النافذة على جوانب قاعدة العرش التي وجدت هناك والتي تؤرخ سنة ٨٥١ قبل الميلاد . نقش على هذه المنحوتات يشاهد الملك وهو يعيد الملك البابلي مردوك ـ زاكر ـ شومي الى عرش والده تحت عنايته وفي معارضة لأحد المنافسين .

كانت قاعدة عرش شلمناصر الثالث واحدة من اهم الاكتشافات التي حققتها التنقيبات الانكليزية في السنوات الاخيرة في كالح (نمرود) تحت اشراف ملوان . وعلى غرار قاعدة آشور ناصربال الثاني في غرفة العرش (ب) في القصر الشمالي الغربي والتي هي قلب مبنى القصر كله ، عثر على هذه القاعدة في غرفة العرش بالترسانة القوية التي شيدها شلمناصر في الزاوية الجنوبية الشرقية من مدينة كالح ، والتي تقع داخل سور المدينة وتكون ملتصقة به . ولقد اطلق المنقبون على هذه الترسانة اسم قلعة شلمناصر (١٤٣) الشكل ٩٦ ، ومع ان هذا الاسم لا يشمل كل وظائف هذا البناء الا انه مع ذلك يعكس صفته الجوهرية ، وانه يبين لنا كيف انه يختلف كثيراً جداً عن القصر الشمالي الغربي على الرغم من نقاط المشابهة الكثيرة بينهما .

وبمساعدة من آخر مخططات التنقيبات وترسيماتها بأشكالها الأصلية التي نشرت في مجلة (أنباء لندن المصورة) (*) اصبح في الامكان مقارنة ايكال مشرتي الذي بناه شلمناصر الثالث مع القصر الشمالي الغربي الذي بناه والده . ذلك ان المظاهر الرئيسية في ترتيب المخطط الارضي للقصر الشمالي الغربي والتي شعرنا قبلاً اننا نستطيع ان نفسرها ، في هذا الكتاب ، بأنها تطور جديد ادخله آشور ناصربال الثاني تحت التأثير الآرامي ، قد تقيد بها شلمناصر الثالث في بناء ايكال مشرتي . ففي هذا البناء ايضاً صنع الترتيب كله من جملة من مباني

* مجلة أنباء لندن المصورة Illustrated London News من أشهر المجلات الأسبوعية في بريطانيا وهي تطبع على ورق صقيل ولمن يهتم بالحوادث المصورة وتعرض فيها مقالات بالتحف الفنية والاكتشافات الأثرية .



اللوح ٣٦٩ قاعدة العرش من حجر كلسي، لشلمناصر الثالث، من حصن شلمناصر في نمرود، ارتفاع المنصة ٢١.٩٠ سم، المتحف العراقي في بغداد

الآفية التي يمكن عن طريقها تشخيص الوظائف المختلفة لها. فهنا نجد للمرة الثانية فناء نستطيع ان نحدده بانه البابانو الرئيس في جبهته الشمالية، ومنطقة سكن بيتانو، في ناحية الجنوب. وللمرة الثانية توجد غرفة عرش كبرى (ت ١) تستخدم تقريباً كمعبر يربط بين هذين الجزئين الرئيسين من القصر. وعلى غرار العاصمة الدينية القديمة تماماً اي مدينة آشور ذاتها التي تحولت في عصر الجندي شلمناصر الى قصر محصن. تحول قصره كذلك في نمرود الى ترسانة هائلة للاسلحة. فلم تكن هناك مقرات للضباط حسب وانما لعرباته الحربية وجياده ولمخازن اسلحته وغنائمه التي اصابها في فتوحاته.

صحيح ان الغرفة (ت ١) (١٤٤) تمثل صورة طبق الاصل من غرفة العرش (ب) في قصر آشور ناصربال الشمالي الغربي ولو ان ابعادها اوسع نوعا ما. الا ان الصفة العسكرية لشلمناصر قد اثرت حتى هنا على صفة الغرفة. ذلك لأن قصر شلمناصر لم تكن فيه قاعدة لعرش الملك في الغرفة (ت ١) حسب. بل بالاضافة الى ذلك تم اكتشاف قاعدة ثانية للعرش على الجانب الغربي من الساحة الجنوبية الغربية الكبيرة. وعلى وجه الدقة، في المكان الذي يبدو ملائماً تماماللقيام باستعراضات الجنود.

ان المدى الذي كان ينعكس به شلمناصر طبيعة المملكة الآشورية يمكن مشاهدته، بشكل اوضح مما هو موجود

في ابنيته ، عن طريق مادة موضوع افاريزه المصورة واسلوبها ، والقسم الاكبر منها قصصي ، والتي لدينا العدد الكبير منها فنحن نبتدي الى لب الموضوع رأساً بالمنحوتات النائتة التي تزين الوجوه الخارجية لقاعدة العرش ذاتها في الشرفة (ت ١) (١٤٥) (لوح ٢٦٩) . فقد ترك اشور ناصربال اللوح الحجري الكبير الذي كان موضع قاعدة عرش الملك خالياً من اية زخارف تصويرية . ولقد اقام عرشه على قاعدة ذلك اللوح المدرج في حنيه في الجدار الشرقي القصير من الشرفة (ب) ، وكأنه قائم في حرم خلوة معبد . ومن ثم غطى كل طول جدار المؤخرة لقدس الاقداس هذا (والذي كان الملك يجلس امامه على عرشه) بلوح ذي نحت نائئ يعبر بشكل رمزي عن طبيعة الملك ممثلة في صورة الاله المجنحة (انظر ما سبق) ففي هذا النحت النائئ يقف الملك في المجال المقدس لشجرة الحياة ، متوجاً بالشمس المجنحة ومحمياً بالجن المجنحين .

في عهد اشور ناصربال الثاني كانت منجزات الملك العسكرية يعبر عنها ببساطة تامة على عدد قليل من المنحوتات الجدارية القصصية (انظر ما سبق لوح ٢٦٧) . اما في عهد شلمناصر فانها سيطرت على الزخرفة التصويرية لقاعة العرش تماماً ، حتى ان قاعدة العرش وهي المكان المقدس للملك الجالس على عرشه ، مزينة بثلاثة مشاهد من المنحوتات النائتة تم توثيق محتواها توثيقاً كاملاً في ثلاث ملاحظات ، تصف احداثاً مهمة من ثلاث حملات عسكرية منفصلة قام بها شلمناصر ، وهي مذكورة في حولياته .

تحمل الجهة الامامية من اللسان البارز لكتلة القاعدة الكبيرة على سطحها المصور الواسع المستطيل ، مشهداً له اهميته في التاريخ وفي تاريخ الفن ، هو السرد التصويري لأعظم انتصار سياسي حققه شلمناصر الثالث (١٤٦) . ذلك ان شلمناصر الذي يقف بكامل عدته الحربية وبزته الرسمية كملك لبلاد آشور ، يرى وهو يلتقي مع مردوك زاكر شومي ملك بابل الذي يرتدي زياً بابلياً غريباً كان النحات الاشوري يجاهد بوضوح في استنساخه تماماً . وبطريقة غير معروفة قبلاً ، وهي مصافحة بهيجة ، مد كل من الاثنين يده اليمنى الى الآخر ليؤكدا ، على اكثر احتمال ، معاهدة الصداقة التي اتيا من عقدها . ففي سنة ٨٥١ قبل الميلاد سار شلمناصر الثالث الى بابل بجيشه لكي يحمي مردوك زاكر شومي ضد احد المغتصبين وهو اخوه مردوك بل اوساتي . ولقد سمح بسخاء لبلاد بابل في ان تحافظ على استقلالها وحول قواته المتفوقة ضد بيت ياكين Bit Jakin * القطر البحري الواقع في اقصى منطقة جنوبي بلاد الرافدين الذي كان خاضعاً للنفوذ الارامي تماماً ، واستحصل الجزية منه . كذلك تصور كل المنحوتات النائتة الباقية سياسات قوة شلمناصر العسكرية في الشرق الادنى وهي تغطي كل جوانب القاعدة بافريز طوله متر وحتى الزوايا المتداخلة (١٤٧) . فهناك مشهدان يبينان دفع الجزية ، وهو موضوع مألوف في الفن الاشوري واحد الموضوعات التي كان شلمناصر نفسه يستعملها غالبا في المنحوتات النائتة على الابواب البرونزية . وليس هناك ادنى شك في ان المرء يستطيع ان يكتشف استرخاءً تدريجياً في منحوتات شلمناصر ، واسترخاء في وضوح حدود الاشكال ، وخشونة في رسم التفاصيل ، وفقراً في مادة الموضوع والتأليف . فالمثل الذي كان يرجف فوق فن شلمناصر يمكن تصوره بكل وضوح في تفكك انتظام التركيب التصويري المنظم . فليس لدينا لوح جداري بين الاعمال الفنية من عهد شلمناصر الثالث ، ولذلك فلا نعجب اذ لا نجد اية اشارة في عهد حكمه الى تأثير فن الالواح الجدارية الذي ادى

* بيت ياكين : احدى القبائل الثلاث الكبيرة التي كان يتكون منها الكلدانيون في جنوبي العراق وهي بيت ياكين ، بيت داكوري وبيت اموكاني . والقبيلة الاولى كانت اكثرها عدداً واوسعها نفوذاً وكان منها الملوك الكلدانيين في العصر البابلي الحديث .

ـ في عهد والده ـ الى ايجاد تأليف تصويري ايقاعي اكثر تطورا وانسجاما . كذلك لم يكن لدى صناع المعدن الذين صنعوا الاشرطة البرنزية المصورة في بلاوات ولا نحاتي الحجر الذين زينوا السطوح الخارجية لقاعدة العرش في كالح (نمرود) ، اي نوع من الالمام بتأليف الالواح الجدارية ، ولا يوجد هناك اي اثر عن منحوتات جدارية قصصية في اي مكان كان من مبنى ايكال مشرتي العائد الى شلمناصر . كذلك لا تكشف الاشرطة التصويرية في بلاوات ولا افاريز قاعدة عرش شلمناصر في كالح (نمرود) عن اي تأليف تشكيلي فني ، كما انها لم تبين اي تفهم للتركيب التصويري الذي استخدم كوسائل للتعبير . ففي كليهما وضعت الاشكال المصورة على الافريز جنباً الى جنب في صف ليس وفقاً لاية قاعدة فنية وانما لكي تتوازى ، قدر الامكان ، مع مرور الزمن اثناء الحوادث المصورة .

لم يبق في عهد شلمناصر الثالث اي اثر للاسلوب الفني التصويري الملحمي الايقاعي الذي كان شائعا في عهد اشور ناصربال . ومع اننا نرى في المسلة السوداء المحفوظة في المتحف البريطاني (١٤٨) (اللوحان ٢٧٠ ، ٢٧١) ان ياهو الاسرائيلي بن عمري Jehu of Israel Son of Omri* والذي يرى جاثما امام شلمناصر في حقل تصويري واسع مستطيل ـ قد وضع بطريقة لا يؤلف فيها الملك النقطة المركزية في التأليف ولا يحتكون مركز المشهد ، وانما يقف خارج المركز تماما ، ومع ذلك فانه يشبه في الواقع ، التركيب المصور من النوع الذي شاهدناه في مشهد قنص لاشور ناصربال مع عربة واسود أو ثيران . غير ان هذا كان ، على اكثر احتمال ، نهجا لبناء الحجر القديم أو انه كان مصادفة لا غير . وإذا ما اراد امرؤ ان يقيم انعدام الجودة في الفن كما كان عليه بين الاب والابن فليس امامه سوى ان يضع صورة تقديم الاسرى المنقوشة على قاعدة عرش شلمناصر بجانب تلك الصورة التي لها ذات الموضوع على المنحوتات الجدارية الثالثة لاشور ناصربال الثاني في نمرود (انظر اللوح ٢٦٣) . وان على المرء ان لا يستعمل ذات المقياس الفني للمنحوتات البرنزية من بلاوات مثلما يستعمله في المنحوتات المرمرية الثالثة ، وذلك بسبب الصعوبات المتأصلة في صنع النتاجات البرنزية .

٢ـ القرن الثامن قبل الميلاد

(الرسم الجداري الاشوري الحديث وعصر القائد شمشي ايلو ٧٨٠ ـ ٧٥٢ ق.م.)

يسير تطور الفن في الغالب بل الغالب جدا ، وبصفة خاصة في الشرق القديم ، موازيا لنهوض المملكة وسقوطها وموقفها من سياسة الحكم . غير ان هناك مثالا جيدا مخالفا لذلك من الفترة المقاربة لحادثة كسوف الشمس المهلكة في سنة ٧٦٣ قبل الميلاد . فقد حدث ذلك في العهد الذي حكم فيه ثلاثة من الملوك الضعفاء هم شلمناصر الرابع ٧٨١ ـ ٧٧٢ ق.م ، واشور دان الثالث ٧٧١ ـ ٧٥٤ ق . م . ، واشور نيراري الخامس ٧٥٣ ـ ٧٤٦ ق . م ، الذين كان في عهدهم القائد العظيم شمشي ايلو من تل بارسيب ، هو الذي يدير الامبراطورية في الواقع ، وفي العقود السابقة مباشرة التي طغت فيها حضارة بابل على بلاد اشور ، في عهد ابن

* ياهو بن يهوشافاط بن نمشي اغتصب الملك من بيت آخاب الحاكم في القدس وأصبح ملكا على اسرائيل واستمر حكمه (٢٨) عاما . قدم الهدايا الى شلمناصر الثالث طالبا منه سبيل مساعدة من الآشوريين ضد المملكة الآرامية الشامية في دمشق . الا ان الآشوريين بعد حملة ٨٣٩ ق . م في الغرب انصرفوا في حروبهم في الشرق . ويظن أن عمري الاسم الذي كان يطلقه الآشوريون على العائلة الحاكمة في القدس



اللوح ٢٧١ تفاصيل المسلة السوداء.

اللوحان ٢٧٠، ٢٧١ مسلة من الرخام الأسود لشلمنصر الثالث (المسلة السوداء) - من نمرود - الارتفاع ٢/٠٢ م المتحف البريطاني في لندن.

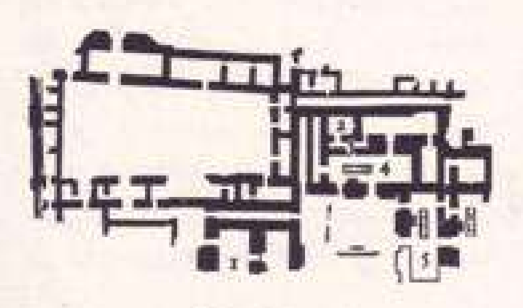
شلمناصر الثالث وعهد حفيده ، اي شمشي ادد الخامس،وادد نيراري الثالث . فهذه الفترة تبين لنا كيف ان امة تستطيع في عصر الانحطاط السياسي (أي الوقت الذي تضاءلت فيه كل مواردها المادية ، ان تبتدع نوعا من الفن الذي يعطي التعبير الكامل لكيانها الداخلي.

لقد كانت الجدران المتداعية من بقايا القصر في تل احمر (تل بارسيب) (١٤٩) الذي نقب فيه تورو دانكان مع زملائه موريس دونان Maurice Dunand وكارفو Carvo ودوسان Dossin مزينة ببقايا واسعة جدا من الرسوم الجدارية الاشورية ، وقد بحثت هذه الرسوم مؤخرا عن طريق نشر مستنسخات انجزها الرسام كارفو والتي كانت مخزونة في متحف اللوفر لمدة سنوات (١٥٠) ولم تسلم من هذه الرسوم الأصلية سوى قطع ، ولا نستطيع ان ندرس الرسوم الا عن طريق دراسة النسخة الحديثة لها . كما لا نستطيع ان نتعرف على وجه التأكيد ما اذا كانت هذه النسخة تمثل التلوين القديم بشكل معيب .

ومع ذلك يوجد مظهران من الرسوم التي نستطيع تقييمهما : خرطة الرسم وتأليف المشاهد . وهذان يمثلان انجازين عظيمين وهما ميزة حقيقية للفن الاشوري بصفة عامة ، كما نصوصهما هنا في تل بارسيب في العصر الاشوري الحديث .

كان قصر تل بارسيب (تل احمر) الذي عثر فيه على هذه الرسوم القيمة من العصر الاشوري الحديث ، قد جدد او اعيد بناؤه بشكل متواصل خلال مسرى تاريخه الطويل ، من عهد شلمناصر الثالث في القرن التاسع قبل الميلاد الى عهد اشور بانيبال في القرن السابع قبل الميلاد . ومما لا شك فيه ان بناه شلمناصر الذي فتح مدينة بارسيب عاصمة شعب بيت ـ اديني الذي كان تحت تأثير الحضارة الارامية ، واعاد تسميتها رسميا باسم كار شلمناصر ان هذا البناء قد سبقه بناء قصر ارامي (١٥١) . ومع ذلك فان الاهمية التأريخية الخاصة لهذا القصر الاقليمي لا تكمن كثيرا في عمارته التي لدينا نماذج منها في ابنية الملوك العظام من القرن التاسع حتى القرن السابع قبل الميلاد ، بل تكمن، كما هو واضح ، في رسومه الجدارية التي يلقي الجزء الاعظم منها على الاقل ، شيئا من الضوء على الفترة الناضجة بصفة استثنائية ، من الفن الاشوري الحديث ، والرسوم الجدارية الاشورية الحديثة بصفة خاصة . فكل من يتمعن بعناية في تصميم المخطط الارضي لقصر تل بارسيب ، من الرسوم التي وضعها موريس دونان (١٥٢) (الشكل ٩٧) ، سرعان ما يدرك بانه يعود الى مجموعة القصور الملكية الاشورية الحديثة والتي حاولنا قبلا ان نصف اصولها وتجهيزاتها في فصل عن اشور ناصربال الثاني وشلمناصر الثالث في القرن التاسع قبل الميلاد ، في مدينة كالخ (نمرود) (انظرماسبق) .

ان في مقدورنا ان نظفر بمعلومات جديدة عن تقدم الفن الاشوري بدراسة رسومه الجدارية اولا ، ومن ثم ، وبصفة خاصة ، بدراسة الرسوم التي وجدت في الغرفتين الرابعة عشرة والسادسة عشرة . فهذه الرسوم تختلف اختلافا واضحا وصائبا في الاسلوب عن رسوم الغرفتين الثانية والعشرين



الشكل ٩٧ مخطط قصر تل بارسيب .

والسابعة والعشرين اي في الغرفتين اللتين يعود اصلهما الى تجديد متأخر اجرى على القصر في عهد اشور بانيبال، وان هذه الرسوم بحد ذاتها لا يمكن ان تعود في الاصل الى عهد ذلك الملك.

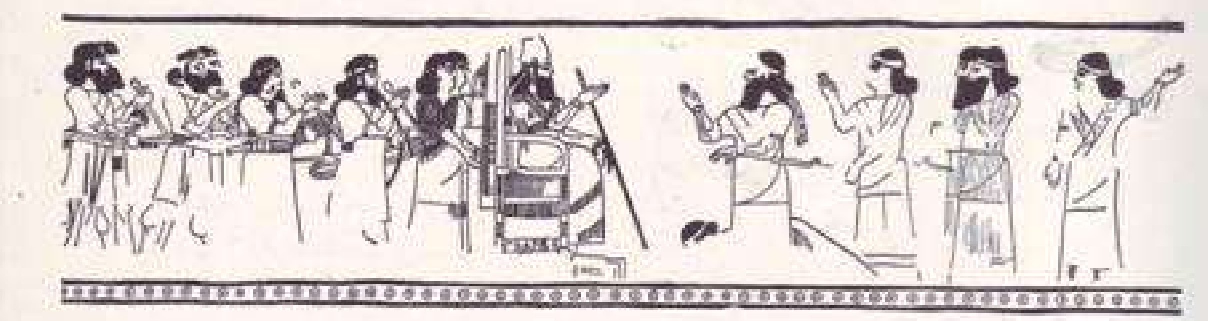
ولقـد درس تورو دانكان بعناية تاريخ هذه الرسوم وقيمتها الفنية في الفصل الثاني (ب) (رسوم القصر) من مطبوعه عن الحفريات والذي سبقت الاشارة اليه (١٥٣) وقـد تم ذلك بطريقة مثالية استخدمت فيها بعناية كل التفاصيل التقنية والمعلومات التي وفرها تاريخ الفن. ففي الصفحتين الخامسة والاربعين والسادسة والاربعين عـدل دانكان رأيه السابق (١٥٤) الذي كان قـد شاركه فيه ايضا اندري بارو (١٥٥) والقائل بان صور الغرفتين الرابعة والعشرين والسادسة والعشرين تعود في الاصل الى عصر تكلات بليزر الثالث (هناك بعض اعمال معينة يصعب ايجاد تفسير لها في الرسوم) اذا كانت معاصرة لهذا الملك. ذلك لان الجنود يغطون رؤوسهم بخـوذ تغطي الرقبة والتي لم يعرض النحاتون الاشوريون، وبصفة خاصة في عهد تكلات بليزر، مثالا واحدا لها حسبما اعلم. وقد جهزت اغماد السيوف، بصفة عامة، بجزء قريب من زينة حلزونية مزدوجة من النوع الشائع في عصري اشورناصربال وشلمناصر، لكنها بسبب عدم وجود نموذج لها على مسلة سبأة «* Saba» التي تمثل ادد نيراري الثالث. وفي النحت الثاني في نمـرود الذي يمثل تكلات بليزر، على اكثر احتمال، وعلى مسلة ارسلان طاش التي تمثل صورة الاله ادد التي يرقى تاريخها الى عهد تكلات بليـزر واخيرا في المنحوتات الثلاثة في خرسباد فكل هذه تعبر ايضا عن الجهاز المعقد وتحتفظ بشيء ما من اسلوب واسع وقوي يميز تماثيل القرن التاسع قبل الميلاد. فهي لا تشبه تماما ذات الاشكال التي جاءت قبل تكلات بليزر، وبعده حتى عهد ادد نيراري الثالث على سبيل المثال.

لقد كان ذلك على وجه التحديد هو العصر الذي اصبح فيه نفوذ القائد العظيم شمشي ايلو، سائدا. كما انه حفر كتابة له على تماثيل اسود عند مدخل الباب الشمالية الشرقية في تل بارسيب والتي كتب بها تقريرا عن انتصاره على ملك الارارتو اركيشتي الاول Argistis دون ان يشير الى اسم سيده الملك (١٥٦).

قد يكون مستطاعا ان نفسر بهذه الطريقة حقيقة يصعب تفهمها. ذلـك ان الغرفتين الرابعة والعشرين والسابعة والاربعين توفران، بالذات، سطوحا اكثر اهمية للرسم الجداري، وقد غطيت جدران كلتيهما بذات المشهد المنسجم، الذي يبين تقديم الاعداء المغلوبين. ففي الرسم الموجود في الغرفة السابعة والاربعين اقتيد العدو من قبل القائد امام ملك يتربع على العرش والذي يمكن تمييزه كما هو بكل وضوح، بتاجه الملكي ذي الاشرطة والنتوء المخروطي (١٥٧) (الشكل ٩٨). اما في الغرفة الرابعة والعشرين من الناحية الثانية فان الرجل المتربع على العرش يبدو عليه بانه يضع على رأسه اكليلا (١٥٨) (الشكل ٩٩). ولا يوجد عدو متضرع جاثم بمذلة امامه كما هو واضح في الصورة الاخرى. ومن المحتمل ان يكون شمشي ايلو هو الذي اظهر نفسه على العرش مكان سيده.

نجـد في هذا القصر لاول مرة ان كلا من الجدران الاربعة داخل الغرفة تؤلف سطحا تصويريا مليئا بمشهد متجانس واحد ليس الا. واذا ما عاد المرء بتفكيره الى غرفة العرش (ب) في قصر اشور ناصربال الثاني الشمالي الغربي في كالح (نمرود)، حيث اشتمل وجه الجدران الاربعة على زخرفة يقسمها زخرفة رمزية دينية وراء العرش،

* سباة (سباتة الوسيطة ؟) لا يعرف موقعها ويظن في بادية الجزيرة الى الجنوب من سلسلة جبال سنجار. وعثر فيها عام ١٩٠٥ مسلة لأدد نيراري الثالث ٨١٠ - ٧٨٣ ق.م ارتفاعها ١,٩٢ م، موجودة الآن في استنبول يشاهد فيها الملك واقفا وامامه وفوق رأسه رموز الآلهة الاشورية الكبرى. وفي المسلة كتابات تصف اعمال الملك ومنها حروبه في فلسطين.



الشكل ٩٨ افريز لرسم جداري يبين جلسة ملكية ، من الغرفة الثامنة والاربعين في قصر تل بارسيب .



الشكل ٩٩ افريز من رسم جداري لجلسة ملكية من الغرفة الرابعة والعشرين في قصر تل بارسيب .

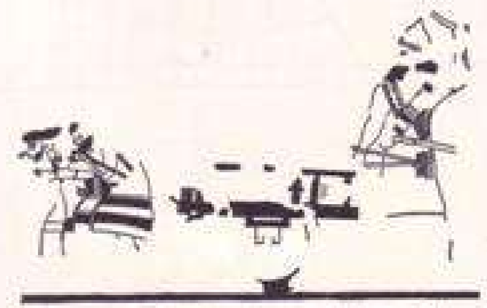
والمشاهد الطقسية لشجرة الحياة الاسطورية مع الملك والجن، واخيرا مجموعة مشاهد الحرب والصيد، فانه سيرى حينذاك مدى اهمية الخطوة التي اتخذت الى الامام منذ القرن التاسع قبل الميلاد، الى الرسوم الجدارية في تل بارسيب، في تأليف هذه الرسوم الجدارية العظيمة. فمن المهم ان يدرك المرء كيف كان الفن الاشوري - رغم ما كان يعترض مسيرته بسبب احداث خارجية - قادرا على ان يواصل تطوره بشكل غير مثير.

فاذا كان تأليف رسوم جدران كبيرة بصفة عمل واحد - أي تقسيم الاجزاء المختلفة لمشهد على جدران احدى الغرف - ما يزال يمكن ان يتطور بصفة اكثر في عهد ملوك ضعفاء من امثال اشور نيراري الرابع، وموظفين متنفذين من امثال شمشي ايلو في قصر القلبي مثل قصر تل بارسيب، فان فن التأليف هـذا اذن يجب ان يكون اكثر من ظاهرة للبلاط، بـل لا بد ان يكون تعبيرا عن الطبيعة الفنية للاشوريين انفسهم.

لقد سبق للمنقب تورو دانكان من ناحيته (١٥٩) ان بين الانجازات التي مثلتها رسوم قصر تل بارسيب آخذا اياها برمتها: ذلك ان نوعية رسـمها والمقدرة الاشورية الفذة فيها على صنع تصميم تجريدي من الخطوط الخارجية والتفاصيل التي في داخلها، ليـماثل بروزا. وان هذا هو الذي عزل الرسوم الجدارية الاشـورية الحديثة على حدة عن المنحوتات الناتئة على الجدران المرمرية التي تعود الى ذات العصـر، حتى وان كان تلوين كلا النوعين، اي تسلسل الالوان الاربعة (الاسـود والابيض والاحمر والازرق) واحدا. ومع ذلك فلا توجد منحوتة مرمرية ناتئة كانت قد نحتت من الحجر على يد واحد او اكثر من الصناع، من نموذج مصمم من قبل احد الفنانين، يمكن ان يقترب من الامتداد الحي للخطوط المحددة للاشكال في رسوم تل بارسيب، التي رسمت، كما يمكن ان يرى المتفحص، من قبل الفنان المشرف نفسه، ومن ثم تفوت حينما كان العمل يطـرد في الواقع تقدمه وتحسن في الموقع (١٦٠).

فالمهارتان المشتركتان - الانتباه للتصميم كله، وتنسيقه على جدران الغرفة كلها، وارتفاعه وكذلك عرضه، والقدرة على التعبير في الشكل المخطط - قد اوجدتا في الرسوم الجدارية للغرفة الرابعة والعشرين من قصر تل بارسيب النضج الكلاسيكي للفن الاشوري الحديث (١٦١) (الشكلان ١٠٠، ١٠١).

وعلى هذا فان اكثر ما هو ضروري ان نبين بان صنعة الالواح الجدارية والاسلوب القصصي الايقاعي في مبنى اشور ناصربال الثاني لم يظهرا ثانية في الرسوم الجدارية الاشورية الحديثة.



الشكل ١٠٠ لقطة من رسم جداري يشاهد فيها أسرى امام موكب من الغرفة الرابعة والعشرين في قصر تل بارسيب



الشكل ١٠١ لقطة من رسم جداري لرجال يمشون، من الغرفة الرابعة والعشرين في قصر تل بارسيب

٢ ـ القرن الثامن قبل الميلاد

(تكلات بلزر الثالث حتى سرجون الثاني)

(أ) ـ العمارة والفن في عهد الامبراطورية الاشورية الحديثة (٧٤٥ ـ ٧٠٥ ق.م.)

اذا كان التطور السياسي الحضاري لبلاد اشور يعد متناظراً تماما مع تطور الفن الاشوري ، فان من المعقول ان نبحث عن ذروة تطور العمارة والفن الاشوريين الحديثين في عهد الحاكمين العظيمين تكلات بلزر الثالث وسرجون الثاني . فلقد استطاعا في مدة نصف قرن ان يخضعا الشرق الادنى برمته لحكم الاله اشور ، وان ينظماه في امبراطورية ، وان يديراه كوحدة ، وان يقسماه الى ولايات يحكمها محافظون ، مع توحيد الاقوام المتباينة في الشرق الادنى توحيدا كبيرا تلك التي كانت تخضع في المسائل الثقافية خضوعا شديدا للنفوذ الاشوري ، ولو ان اللغة الارامية كانت هي اللغة التجارية . غير ان التطور الفني في الشرق الادنى لم يكن يتماشى ويجري السياسة فيه تماما فحين توفي سرجون سنة ٧٠٥ قبل الميلاد في احدى حملاته العسكرية ، كان في الواقع قد اكمل بناء مدينته التي كان يقيم فيها ، والتي تقع على بضعة كيلومترات الى الشمال من نينوى ، والتي كان تصورها وتنفيذ تصميمها يصلح بان يكون بمثابة تعبير عن امبراطورية الشرق الادنى الاشورية الحديثة . اما بالنسبة الى تكلات بلزر الثالث فاننا لا نملك سجلات لاحد المباني ولا منحوتات نائتة ، ولا رسوما تتجاوب في نطاق الفن مع تأسيس امبراطورية الشرق الادنى تحت الزعامة الاشورية . فعلى النقيض من ذلك فان نوعية ما سلم ـ بطريق الصدفة تقريبا ـ من الاعمال الفنية التي يرقى تاريخها الى عهد تكلات بلزر ، وما استطعنا ان نستخلصه من تخطيطات المنقبين ، لا تبدو في نفس المستوى الذي كانت عليه اعمال اسلافه العظماء في القرن التاسع قبل الميلاد حتى وان لم يخفق المرء في تمييز اتجاهات حديثة فيها .

عاش تكلات بلزر الثالث في كالح بصفة رئيسة . كما انه شيد ايضا قصرا كبيرا هناك ، حسبما نعرف ذلك من كتاباته ، هو ما سمي بالقصر المركزي على الاكروبوليس * راميا من وراء ذلك ان يبز قصور من سبقوه . ومع ذلك فان بقايا هذا القصر لا تؤهله لان يحتل مكانه في تاريخ العمارة (١٦٢) . والشيء الذي يدلل بصفة اكثر على ذهنية تكلات بلزر الثالث بل حتى اكثر تنويراً لارائه عن الامبراطورية والمملكة الاشورية ، هي المدونة التي وصف بها كيف شيد بيت ـ خيلاني Hilani على غرار البيوت التي اقامها الامراء الحثيون في سوريا . فهو لم يعتبر نفسه ملكا على بلاد اشور حسب ، وانما كان يمثل بولو Polu ملك بابل ، وربما كل الشرق الادنى . لذلك كان ايضا خليفة الامراء الحثيين ، ولهذا فقد شيد لنفسه بيتا حثيا (١٦٣) . ورغبة منه في توحيد الشرق الادنى بسياسته وحضارته ، فقد شيد في مدينة حداتو الاقليمية (ارسلان طاش) بناية ، على باب المدينة اقام فيها تماثيل للابواب والواحا جدارية ذات نحوت نائتة . كانت كلها من الاسلوب المحلي (اي الاسلوب الارامي الحثي الذي تطغى عليه الصفة الاشورية) بل انه امر ان تكتب على الاسود التي على الباب ، مدوناته الخاصة بالخط المسماري (١٦٤) . والواقع ان هذا الاسلوب المحلي والسائد الى مدى كبير الذي شمل الامارات السورية الشمالية والعراقية الشمالية والذي زاد انتشارا في الامبراطورية الاشورية منذ عهد تكلات بلزر الثالث ، ربما كان قد

* الاكروبوليس رابية صخرية في مدينة اثينا شيدت عليها اهم معابد المدينة ومنها البارثنون والارختيوم في القرن الخامس قبل الميلاد .

اثراً ايضاً في اسلوب المنحوتات الجدارية التي اوجدها تكلات بلزر الثالث في قصره الخاص بمدينة كالح (نمرود) (١٦٥) . ذلك ان الاشكال الفردية المقحمة التي رسمتها وحفرتها بوضوح يد غير متمرسة ، هي ابرز شيء ملحوظ من هذا الاسلوب (١٦٦) . واذا ما اخذنا التأليف بعين الاعتبار يظهر لنا بوضوح ، بل حتى بالنسبة الى قطع الواح المنحوتات الناتئة ، ان نحاتي تكلات بلزر الثالث كانوا يفهمون من ناحية فهما جيدا قواعد الاسلوب القصصي الايقاعي الذي ابتدعه اشور ناصربال الثاني ، في قصره الشمالي الغربي . ومع ذلك فان هؤلاء النحاتين ، في الوقت الذي كانوا فيه يودون الحفاظ على الحقيقة التاريخية ، كانوا يحاولون ايضا ان يمددوا السطح المصور الى اعلى وعلى الجوانب ـ اي انهم لم يعودوا يعتبرون سطح اللوح الجداري كقاعدة للتأليف ، مثلما كان عليه الامر تماماً في نحوت الالواح الجدارية العائدة الى تكلات بلزر في تل بارسيب ، وكما هو الحال في الامارات الحثية الجديدة في شمالي بلاد بين النهرين والقائمة بين قرقميش وتل حلف .

ولا يعجز المرء في معرفة الروابط الوثيقة بين المنحوتات الجدارية الكبرى التي اوجدها تكلات بلزر الثالث (والتي تم نقلها حتى في الايام القديمة من قبل اسر حدون من القصر المركزي ليستعملها مرة اخرى في قصره الجنوبي الغربي في كالح) والمنحوتات الجدارية التي صنعها اشور ناصربال الثاني في قصره الشمالي الغربي (١٦٧) ففي كليهما ، قسمت الالواح الجدارية الى حقلين مصورين بشريط عريض يمتد على طول المركز ، تغطيه كتابة بصفة عامة ، ثم تصل الصور الفردية بصفة عامة الى اعلى الحقل وقد حدث نفس هذا في عهد تكلات بلزر الثالث في المنحوتات الناتئة التي لم يستعمل فيها موضوع القرن التاسع ـ عندما استعمل موضوع الفاتح مثلاً ، والتي يرى فيها الملك وهو يطأ بقدمه عنق عدو مغلوب ، على غرار الحاكم الاكدي الامبراطوري في قصره (١٦٨) .

ومع ذلك سرعان ما ظهرت الفروق الرئيسة بين القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد في التركيب التصويري للنحوت الناتئة القصصية . ذلك ان نحاتي تكلات بلزر لم يعودوا يتفهمون الايقاع للشريط المصور ، بل كانوا يحاولون بدلاً من ذلك عمل تقرير واقعي مصور . وانهم لم يكونوا يريدون عرض المظهر الاسطوري للملكية ، وانما تاريخ اعمالها البطولية . ولكي يعملوا ذلك كانوا يحتاجون الى فراغ واقعي ، ولذلك ادخلوا المناظر البرية وتفاصيل واقعية اخرى اخذت الآن تتجاوز حدود الالواح الجدارية الفردية وربما لم يكن من باب الصدفة ان لا نجد صورة واحدة يرقى تاريخها الى عهد تكلات بلزر الثالث تحوي شجرة الحياة والجن . فقد ابتدع نحاتو تكلات بلزر لأنفسهم حرية اساسية للحركة ضمن تركيب الصورة ، تلك الحرية التي لم يتحسس الرساميون في تل بارسيب بالحاجة الى التطلع نحوها . اذ لم تكن وحدة الالواح الجدارية ذات النحوت موجودة بالنسبة اليهم .

ولقد تخلى نحاتو القرن الثامن قبل الميلاد عن اللوح الجداري المفرد كوحدة للتأليف وشرعوا الآن يسمحون بتسلسل الاحداث المفردة من لوح الى آخر ، كما سمح الآن التقسيم لوحين بأن يمر عبر الصور الفردية للانسان والحيوان (١٦٩) (لوح ٢٧٢) . ولكن خط التقسيم وحده لا يعتبر الآن هو العائق الذي يعوق الفنان حسب ، بل ان خط القاعدة الافقي ايضاً ـ سواء في ذلك حاشية قعر اللوح او الشريط المكتوب ـ قد ظهرت في صفة تقليص للفراغ . ولذلك نصادف في عهد تكلات بلزر الثالث مرة اخرى تركيباً تصويرياً من دون خط القاعدة ، ما يذكر المرء بالتأليف البدائي للعصر الحوري الميتاني ، اي حوالي سنة الف وخمسمائة قبل الميلاد . ومن الامثلة على هذا منحوتة ناتئة شهيرة محفوظة في المتحف البريطاني تحت رقم (١١٨٨٨٤) تقدم مشهد كاتبين يعدان المنهوبات ، احدهما اشوري والآخر ارامي

(١٧٠) (لوح ٢٧٢) . فلقد نسقت تصاوير الرجال والحيوانات والعربات هنا على خطوط قاعدة كثيرة الاختلاف ، بحيث تعطي المرء انطباعاً بوجود نقص تام في التنظيم . ذلك ان تفكك التأليف الايقاعي المنظم تنظيماً دقيقاً للاشرطة القصصية المصورة ، التي ابدعها بكل عناية فنانو عصر اشور ناصربال الثاني ، يبدو الآن كاملاً . على ان أثر ازدهار الفن الاشوري الحديث خلال القرن السابع قبل الميلاد سوف يبين لنا ان هذا لم يكن ضياعاً نهائياً ، بل توقفاً خلاقاً سيؤدي في النهاية الى تطور ابعد على قاعدة اوسع .



لوح ٢٧٢ نحت جداري ناتئ من الرخام من القصر المركزي لتكلات بليزر الثالث في نمرود
الارتفاع ٣٩ر١ م . المتحف البريطاني في لندن

ب ـ العمارة في عصر سرجون الثاني
(خورسباد ـ دور شاروكين) *

مع أن سرجون الثاني ، ٧٢٢ ـ ٧٠٥ ق . م . بخلاف تكلات بليزر الثالث قد اعاد الى كهنة المعابد امتيازاتهم القديمة ، الا انه من ناحية العملية قد اكمل المشاريع السياسية والعسكرية التي بدأها اسلافه . ففي عهد حكمه بلغت الامبراطورية الاشورية الحديثة ذروة قوتها ولم يكن هناك احد سواء من اقلام صرحا فنيا ذا قيمة لهذه الامبراطورية ولسلطتها الحاكمة . الى المملكة الاشورية ولقد عاش مثل تكلات بليزر عدة سنوات في كالخ وهناك عمر ايكال مشرتي الذي اقامه شلمناصر الثالث . ثم انتقل بعد هذا مباشرة الى دور شاروكين ، مدينته المؤسسة حديثا والتي تقع على بعد خمسة عشرة كيلو مترا الى الشمال الشرقي من نينوى ، في موقع خرسباد الحديثة . ففي قلعته الملكية الضخمة هناك بابعادها الكبيرة التي فاقت كل ما سواها ، ابرز في عيون الناس صورة عمرانية للكون وبنفس الوقت رمزا للامبراطورية . ويضم قصر اشور ناصربال الثاني في كالخ (نمرود) ـ بالاضافة الى باباتو وبيتانو وغرفة العرش ، منطقة معبد مهم لنورتا وبلت ماتي Belit-Mati ** مع زقورة ، وخطوة كانت مشمولة به. ومع ذلك فقد برزت دور شاروكين ذلك العمل المبكر في هذا المضمار ايضا ، حتى وان كانت نموذجا مقتبسا منه بشكل واضح (١٧١) .

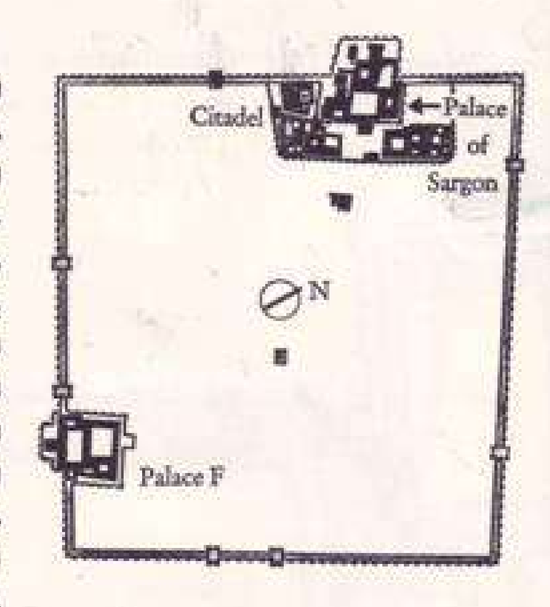
والنقطة الثانية التي يلاحظها المرء في دور شاروكين هو الفرق الكبير في مستوى الاقسام المختلفة ـ المدينة ، والقلعة ، والمعبد داخل القلعة ، والمعبد في القصر الملكي والزقورة اذا انها كانت تمتد في شكل رموز باتجاه السماء من الارض التي تحتها .

وبالتدريج خلال قرنين ، اي من سنة تسعمائة الى سنة سبعمائة قبل الميلاد ، زادت المملكة الاشورية من حجمها . فهي لم تعد تقتصر على المنطقة المحلية بين نهر دجلة ونهر الزاب حسب ، وانما ضمت كل عالم الشرق الادنى المتحضر . وقد اصبح الهها اشور رئيس جميع آلهة العالم وبمثابة خليفة لانليل . ولم تعد دور شاروكين ـ بخلاف القصر الشمالي الغربي الذي شيده اشور ناصربال الثاني في كالخ ـ تعبيرا عن المفهوم الاشوري الحديث للملكية واصفتها وقتها وبطولتها . فقد اصبحت الان صورة للعالم الذي يحكمه الملك الاشوري بمساعدة الالهة العظام ، الذين وزعت وظائفهم ومناطق سلطتهم طبقا للتسلسل الكهنوتي . فقد مثل العالم المنظم ، الكون ، باوطأ مستويات المدينة ، المحاطة ضمن سور محصن يؤلف مربعا متساوي الاضلاع غالبا . وفي كل جانب من جوانب السور المحصن باب أو بابان يؤلفان حلقة الاتصال بالعالم الخارجي (الشكل ٢-١٠) ذلك ان الخطر المهدد من هناك ، من العالم الخارجي الفوضوي يجب ان تصده الجن العظام اي الحيوانات المثبتة على الابواب .

ويمتد القصر الملكي في الواقع خارج سور المدينة وهو يؤلف في الوقت ذاته اقوى حصن فيه (الشكل ٤-١٠) .

* دور شاروكين ومعناها حصن سرجون وهي خرسباد حاليا .

** بيلت ماتي ومعناها سيدة البلاد .



الشكل ٢-١٠٣ مخطط خرسباد . (دور شاروكين) استناداً الى التنقيبات الامريكية الاخيرة

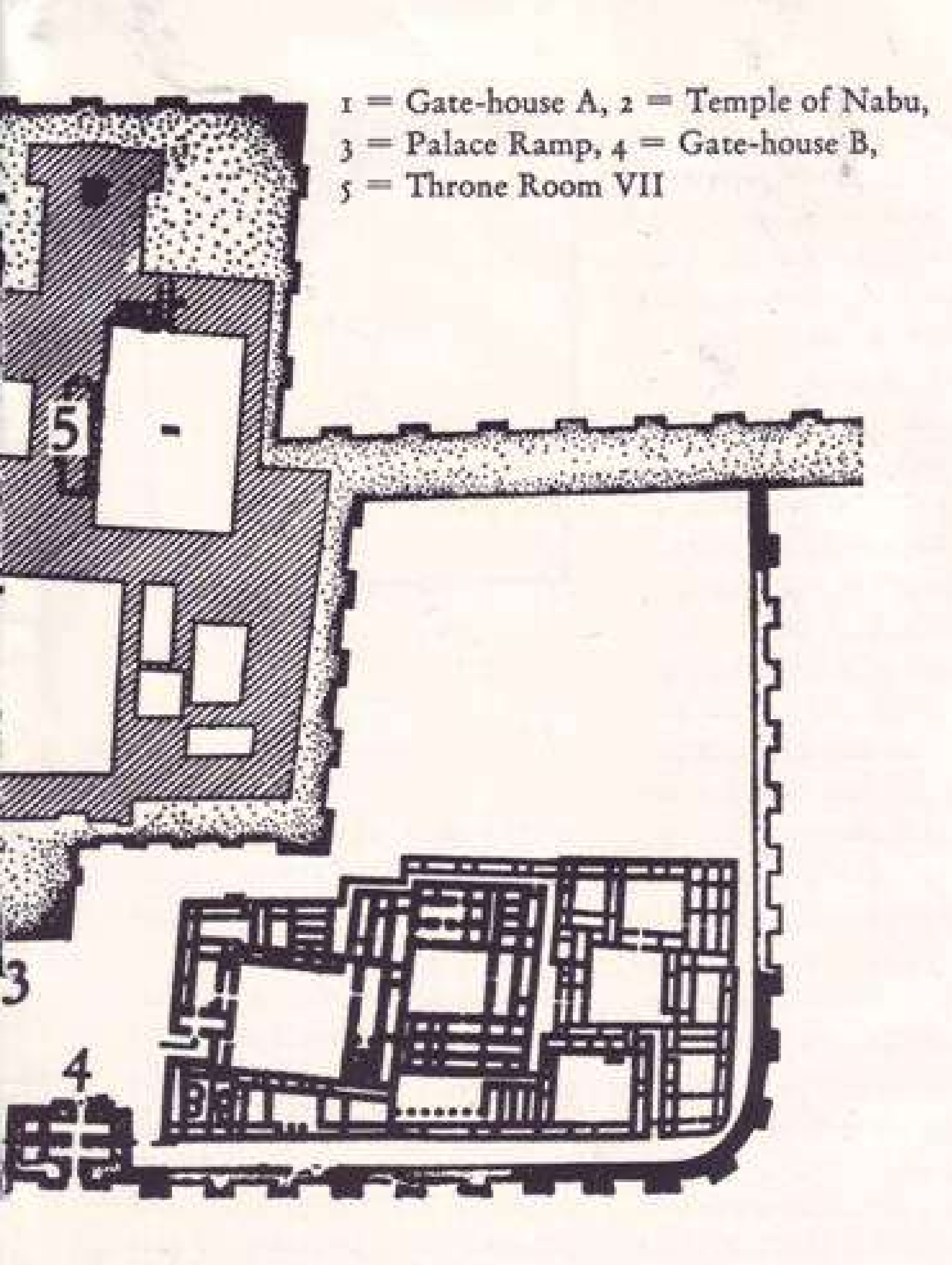
ترى هل كان القصد من ذلك ان يظهر بانه كان على الملك هنا في قلته ان يصون النظام في العالم من القوى الشريرة المجهولة ؟ .

يقوم قصر الملك في الواقع على دكة خاصة ويمتد الى الشمال خارجا من الكون الى داخل العالم الخارجي المعادي ثم يمتد الى الجنوب داخلا الى العالم المنتظم . ويستطيع المرء ان يهبط من مستوى دكة الملك بمنحدر الى نوع من قلعة تؤلف منطقة مرور بين العالم والقصر الملكي ، وهي محاطة بسور دفاعي داخلي مع مدخلين خاصين بها هما (آ . ب) . وفي المستوى الوسيط لهذه القلعة والى الجنوب من دكة القصر الاصلي ازدحمت جملة من المباني الدينية والمدنية سوية .

على ان ما هو أكثر اهمية من هذه الابنية هو معبد الاله نبو Nabu بن مردوك ثاني اعظم اله بابلي ، والذي منح مكانة خاصة في بلاد اشور منذ اوائل عهد ادد نيراري الثالث . وعلى غرار قصر الملك قام معبد نبو على دكة خاصة به ، وان المنصتين تلتقيان عند الجنوب الغربي وتؤلفان جسرا موصلا . وربما كان القصد من هذا ان يشير الى الارتباط بين الملك وعالم الآلهة ، ولان نبو كان الها دنيويا فقد كانت تقوم بينه وبين المنطقة الدنيوية من الكون التي كان يملكها تموز الملك ، منذ عصر فجر التاريخ السومري علاقة وثيقة . والمنطقة السماوية لجميع الآلهة مساحة خاصة بالمعبد داخل قصر الملك شيدت مباشرة الى الغرب من السور الخارجي للقصر ، مع الزقورة التي هي اعلى نقطة فيها . فالتوتر بين الكون والعالم المعادي من ناحية ، والمنطقتين الارضية والسماوية من ناحية اخرى ، يبدو عليه بانه كان يعبر عنهما خلال الملك ، وبواسطة هذه العمارة وبدون ادنى شك . وهنا حسب نستطيع ان نجد موازاة واضحة تماما .

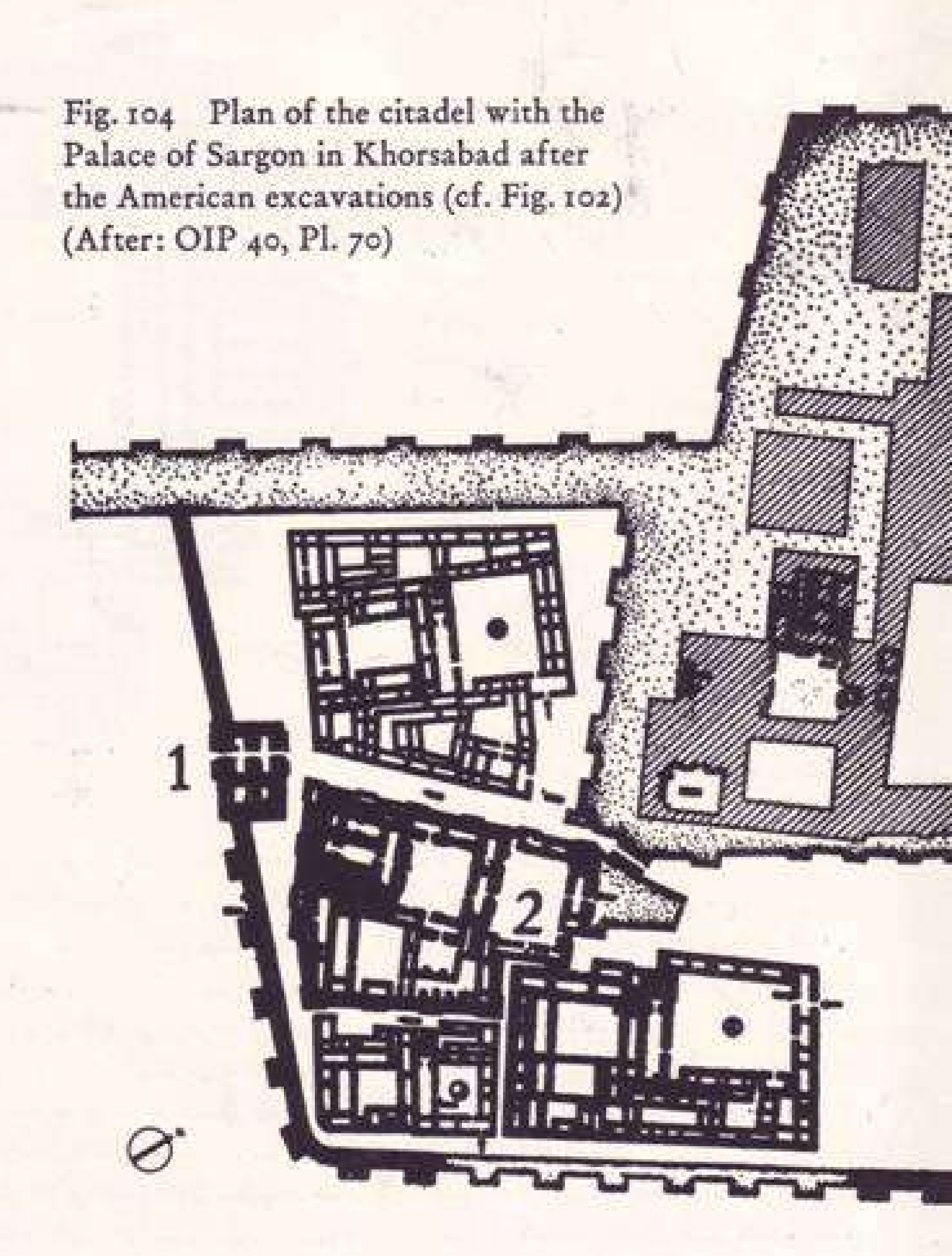
وعن طريق الملاحظة الدقيقة نستطيع هنا ان نرى بصفة متزايدة وجلية ، العلاقة بالتقاليد القديمة للبناء ، وبصفة خاصة الان بعد آخر التنقيبات التي اجراها ملوان في كالخ (نمرود) . ويكفينا اننا نستطيع الان ان نميز خلوات ، معبد سن ، وشمش وننكال وادد وايا ، كمباني اشورية حقة في مخططاتها الارضية وكذلك الامتزاج النموذجي لمقدمة الخلوة العريضة والخلوة الرئيسة الطويلة وفي ارتفاعها المكسو بالآجر المرسوم المزجج فوق جبهة قاعدة المعبد .

بهذه الطريقة شيد الملوك الاشوريون المعابد لآلهتهم منذ الالف الثاني قبل الميلاد . ولسنا في حاجة بعد الى ان نعتبر هذا الجزء المهم من القصر في دور شاروكين بانه كان بيت الحريم . كما اننا لا نحتاج الان ايضا لان نعتبر القصر (ف) (الشكل ٣-١٠٣) ـ وهو القصر الثاني

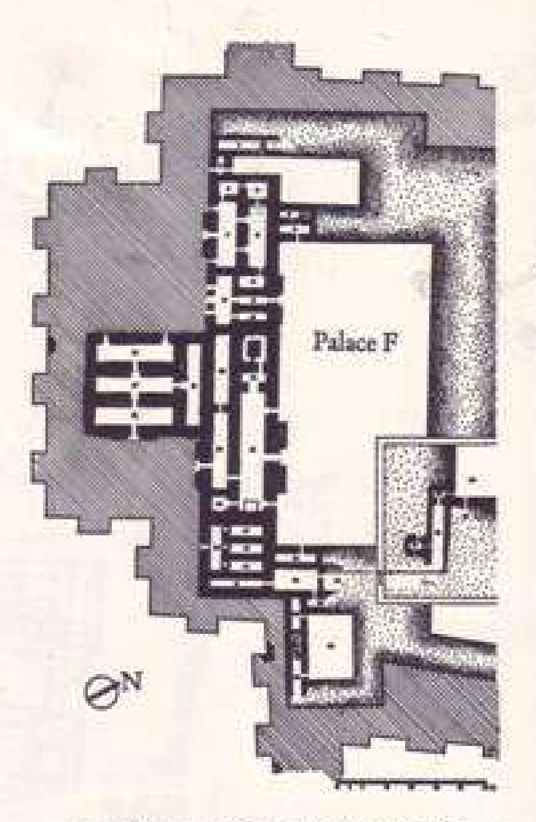


الشكل ٩ - ١٠ مخطط القلعة مع قصر سرجون في خرسباد ، استناداً الى الحفريات الأمريكية ، انظر الشكل ٩ - ١٠

Fig. 104 Plan of the citadel with the Palace of Sargon in Khorsabad after the American excavations (cf. Fig. 102) (After: OIP 40, Pl. 70)



مبنى البوابة A ٢ - معبد نبو ٣ - مدخل القصر ٤ - مبنى البوابة B ٥ - قاعة العرش ٦ .



الشكل ٣٠١: مخطط القصر (ف) في خرساباد (انظر الشكل ١٠٢)

الصغير الذي يقع على سور المدينة عند الزاوية الجنوبية من المدينة على شكل قلعة ثانية . فضرا لولي العهد الذي اسلفنا - بفضل التنقيبات في حصن شلمناصر في كالخ - ان نكتشف ان سرجون في القصر (ف) هذا قد صنع نسخة ثانية بكثير من الدقة لمبنى ايكال مشرتي الذي شيده شلمناصر في كالخ ، والذي استعمل من لدنه سنوات عديدة (١٧٢) . ولذلك فقد كان هذا هو الترسانة الملكية ، المركز العسكري الامبراطورية الذي كان سرجون يعد فيه جيشه كما فعل ذلك قبلا في كالخ ، والذي يستطيع ان يخزن فيه ايضا الغنائم الكبيرة التي يحصل عليها في حملاته العسكرية الظافرة . فلا بد ان يكون في حصن شلمناصر الثالث في كالخ الشيء الكثير مما هو عزيز لديه . فمن المحتمل ان يكون قد نقل المداخل الثلاثة في غرفة عرشه في دور شاروكين من هناك . وبدون نموذج شلمناصر الثالث فان من المحتمل ان تكون الوجوه الخارجية لقاعدة العرش في دور شاروكين قد زينت بالافريز من منحوتات نائة تصور مشاهد حربية (١٧٣) بل ان ما هو اكثر توجيهاً في تاريخ العمارة الآشورية ، هي العلاقة الواضحة بين حصن شلمناصر ودور شاروكين لأنها قد تساعدنا على تفهم جزء مهم جداً من قصر سرجون هو مبنى الغرف من واحدة الى ثماني (١٧٤) التي شيدت على دكة في الناحية الشمالية من القصر .

فبالنسبة الى بناء هذا المبنى لا يبدو عليه بانه هو ذات ما وجد في القصر (ف) في خرساباد حسب (١٧٥) بل ان له شبهاً اساسياً ايضاً مع غرفة العرش الكبيرة (ت ١٠) في مبنى ايكال مشرتي الذي اقامه شلمناصر الثالث (الشكل ٩٦) اي انه يشبه ما تم بناؤه قبل قرن ونصف قرن .

والى الجنوب بين غرفة العرش وسور المدينة في الفناء (ت) تقوم مجموعة من الابنية تكون فيها الغرف الطويلة المستطيلة الثلاث الموازية احداها مع الاخرى ، متصلة بغرفة اخرى تمتد اليها بشكل معاكس (الغرف ت ٢٥ الى ت ٢٨) . فهذه المجموعة في كالخ ، من موقعها المباشر في ناحية الجنوب والمجاور لغرفة العرش (ت١) ، لابد وان كانت تقوم بوظيفة مرتبطة مع الاخيرة . وتجد في خرساباد ايضاً ان ذات المجموعة من الابنية (الغرف من الواحدة الى الثامنة) لا تبعد كثيراً عن غرفة العرش (٧) . فالمرء يستطيع ان يصل من الغرفة الواحدة الى الاخرى من الداخل .

ومع ذلك فان من سوء الحظ ان نجد المخططات الارضية في كالخ ودور شاروكين ليست واضحة بشكل واف ليجعل وظيفة هذا القسم الغريب من القصر مفهومة تماماً . وما يزال هذا غير ممكن حين نشير الى المنحوتات

الجدارية في الغرفة الصغيرة (٧) والتي سلم البعض منها على أية حالة ، لأن هذه المنحوتات لا تبين سوى حوادث من مشهد صيد الملك ومشهد الشرب المرتبط به (١٧٦) .

هل نستطيع ان نصف القلعة الملكية والمدينة في دور شاروكين كانجاز عمراني انجزه سرجون الثاني بذات المستوى الذي تم به انجاز اول قصر ملكي عظيم في العصر الآشوري الحديث ونعني به القصر الشمالي الغربي الذي شيده آشور ناصربال الثاني في كالح ، أي انجاز على نطاق ابداع سياسي عسكري لأمبراطورية الشرق الادنى الآشورية في القرن الثامن قبل الميلاد ؟ ان استطعنا ان نعمل ذلك فان علينا ، على اكثر احتمال ، ان نقصر هذا التقييم على عمارته وحدها ليس الا . ذلك لأن تزويد الساحات والغرف والممرات بالاعمال الفنية المرسومة والمنحوتة ينسجم ، حقاً في الحجم ، مع ابعاد البناء الشاسعة . ومع ذلك فان الأسلوب لا يبين اية بدعة اساسية في تنفيذ الاشكال الفردية ، وان مادة الموضوع لا توضح اي تعاظم فكري حقيقي يفوق الخيال التصويري في عهد آشور ناصربال . ففي هذا الكتاب لا نستطيع ان نقارن سوى المظاهر الرئيسة الخاصة بالاعمال الفنية في عهدي سرجون وآشور ناصربال الثاني حيث لا نستطيع ان نبيد النظر فيها الا بشكل اجمالي ، بل وان نقلل من التفصيل في وصفها ودراستها . فبهذا العمل وحده يستطيع المرء في الواقع ان يتفهم الجوهر الموضوعي والاسلوبي للفن التصويري الآشوري الحديث خلال هذا العصر العظيم .

وطبقاً للطريقة المعتادة منذ عهد آشور ناصربال الثاني ، فان عدداً كبيراً من الغرف الواسعة والساحات والممرات في قلعة سرجون في خرسباد ، قد كسيت بالواح جدارية مرمرية طويلة يبلغ ارتفاعها عدة امتار مزينة بمنحوتات نافرة على نطاق واسع . كذلك بقي محتوى المشاهد المنحوتة ايضاً في عهد سرجون بصورة واسعة على نفس ما كان عليه في القرن التاسع قبل الميلاد . فمن ناحية كان الآشوريون يعظمون الملك كمخلوق يفوق الطبيعة تحميه القوى السحرية في مشاهد من امثال تلك التي كانت تحدث في الاحتفالات الكبرى في غرفة العرش ، بمراسيم دينية . ومن ناحية اخرى كانوا يظهرونه كفاتح متغلب على الشر ، العدو والحيوانات المتوحشة ، في صفة صياد او رئيس اركان حرب .

ففي الصف الأول يرى سرجون ، مثل آشور ناصربال الثاني في مدينة كالح ، مرة اخرى في صورة بشرية تصل الى كامل علو اللوح الجداري ، في حين ما تزال منطقة الالواح باقية كوحدة من التأليف . ففي مستطاعنا الآن ان نشاهد ذلك بوضوح تام من تقرير أعده گوردون لاود Gordon Loud * عن آخر التنقيبات التي اجراها المعهد الشرقي بشيكاغو في الساحة الثامنة وفي غرفة العرش في خرسباد (١٧٧) . وما نزال في حيرة ما اذا كان ذلك موكب حملة الجزية الذي يرى على جدران الساحة الثامنة او انه لم يكن في الواقع سوى صورة احتفال من النوع الذي يحدث احياناً في غرفة العرش (السابعة) ـ ليس بسبب ان منضدة الملك وكرسيه ومسند رجليه يحملها الخدم كما نشاهد في المطبوع حسب (١٧٨) ـ بل لأن هناك ايضاً ماء" معطراً لغسل الايدي ، وظهور حاشية الملك وربما هدايا يجري تقديمها ايضاً .

فالنظر الى الأسلوب لم تتغير الاشكال في الصف الثاني (الملك ، والموظف ، وحامل السلاح ، والقائد والجندي المجنح) الا في تفاصيل غير جوهرية .

فمنذ عهد سرجون وما بعده كان الآشوريون يعنون

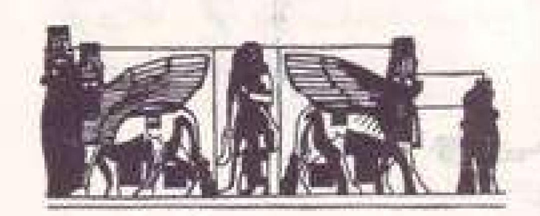
* گوردون لاود ادار تنقيبات جامعة شيكاغو في خرسباد من عام ١٩٣٠ ـ ١٩٣٥ ونشر نتائج تلك التنقيبات تحت عنوان Khorsabad . المترجم .

شعوراً مستعارة مع لمة الشعر على الرقبة والتي تمتد اهتياً على اكتافهم وظهورهم في شريحة سميكة من الخصلات . وهذا دليل مفيد حين تؤرخ الأعمال الفنية ، لكنه لا ينبئنا بشيء ما عن طبيعة الفن بعد عهد سرجون .

ولعل ما هو اكثر اهمية هو ان يظهر في هذا الوقت ، في اواخر تاريخ الشـــرق الادنى ـ وبالارتباط مع تلك المخلوقات الاسطورية المركبة ، اي اللامسو السحري الذي عهد اليه بحماية الأبواب المهمة في القصر ـ مخلوق اسطوري معرق في القدم . انه الرجل المتغلب على اسد (لوح ٢٧٥) . فلقد ظهر هذا المخلوق الآن مرة اخرى . واكثر من ذلك ، في اللباس الاعتيادي للملك الاشـــوري ـ الشال والشعر واللحية ـ ولو انه لا توجـــد على الدوام ست عقصات من الشعر تؤطر وجهه .

صحيح ان الاسد الذي يمسك به تحت ذراعه ليس اكبر كثيراً من قطة داجنة . الا ان العلاقة في هذا المحتوى كانت في شكل يقصد بها انه يمثل صورة بطل ، حامي القطيع ، الذي وجد في بداية الفن السومري الاكـــدي وفي فن الشرق الادنى كله ـ اي الشكل الطولي الراعي الملكي تموزو الذي ظهر ، في عهد حكم آشور ناصربال الثاني ، في هيئته الثانية ، اي اله الخضرة ، مع شجرة الحياة (١٧٩) . فنحن نراه هنا في خرسباد ، بسلاح بدائي ، هو العصا المعقوفة بيده اليمنى ، يقف بين ابواب غـــرفة العرش كحواري قيم يحمي جبهة الأبراج التي تشـــبه القلاع . فهو مع الثيران الادمية الاربعة المجنحة الموضوعة في كل مسألة مرة عند الزوايا الاربع ، يؤلف مجموعة تصويرية جليلة ومتناظرة ذات ابعاد هائلة (١٨٠) (الشكل ١٠٥) .

اللوح ٢٧٥ نحت نافر من الرخام من واجهة قاعة العرش في قصر سرجون الثاني في خرسباد . الارتفاع ٤٫٧٠ م . متحف اللوفر ، باريس



الشكل ٥ - ١٠٥ : تخطيط سياد ظهر من المدخل المؤدي الى قاعة العرش (٧) في خرسباد

اما في الصف الثاني من النحت الجداري ، اي مشاهد الحرب والقنص القصصية ، فان سرجـون يتعقب للمرة الثانية اسلافه بصفة وثيقــة وعلى الاخص تكلات بلزر الثالث وان لم يتعقب كثيراً اشور ناصربال الثاني الذي استخدم سرجون منحوتاته كثيراً كنماذج لطراز سحري من نحته الثاني الذي سبق وصفه قبلا . ففي عهـد سرجون حاول النحاتون ، حتى اكثر مما حاولوه في عهد تكلات بلزر الثالث ، ان يحوروا مشاهد الملك في الحرب والصيد الى تاريخ ، اي ان يمثلوها كحوادث حقيقية كانت قد وقعت ، وقدمت على خلفية من الحقائق الواقعية والمناظر الطبيعية . وقد سميت هـذه غالباً في النصوص بأسم موصاصير Mussair في حين ان مشاهد الحرب والصيد في غرفة عرش اشـور ناصربال الثاني في القصر الشمالي الغربي في كالح كانت ما تزال حوادث خيالية في مكان نصف اسطوري خارج هذا العالم . ففي عهد سرجون كان يتم هـذا التشخيص ، حتى لقد تمت ، في مناسبة واحدة ، تسمية احد الاشخاص ، وانه كان في واحد من موضوعاته الحديثة القليلة يمثل سلخ حليف خائن (١٨١) .

كان لابد ان يصحب تدوين تاريخ مشاهد الحرب والقنص بصفة منطقية ظهور صفة طبيعية بصورة متزايدة في الحقل التصويري وفضلا عن ذلك كان لابد ان يؤدي هذا الى زيادة القضاء على المفهوم الاصلي للحقل التصويري كفراغ تجريدي ومع ذلك فحين يضمحل ادراك اهمية الحقل التصويري كفراغ تخيلي ، فان التأثير الجمالي لهذا الفراغ ، اي لما يدعى بمبدأ الفراغ ، على الصـور ونسقها الفني يجب ان يختفي ايضاً . وبهذه الطريقة كان التأليف الايقاعي الذي ابتدعه اشور ناصربال الثاني على اساس وحدة الالواح الجدارية قد اختفى نهائياً في عهدي تكلات بلزر الثالث وسرجون ، او انه نفسه قد خضع الى شكل من الواقعية (انظر ما يأتي في عهدي سنحاريب واشور بانيبال) .

ولقد استعمل سرجون ، مثل اشـور ناصربال الثاني وتكلات بلزر الثالث ، في الغالبية العظمى من تقاريره القصصية المصورة صفين من الافاريز مع شريط الكتابة المسمارية فيما بينهما (١٨٢) .

فالحقل التصويرى الذى يشبه الشريط من هذه الافاريز كان وسيلة للتعبير عن مرور الزمن ، وتتابع الاحداث ، اكثر مما كان اشارة الى الفراغ . ولكن في خرسباد توجد استثناءات قليلة لهذا ، حين يبدو هناك احســاس جديد بالفراغ . واحد هذه الاستثناءات عبارة عن منحوتة نابتة في حقلين ، تصور موكب حملة الجزية وهم يرتدون الفراء ويسوقون خيولهم وابلهم . ففي هذا المشهد يظهر كل رجل في وقفته وفي حركته بطريقة فردية . وقد رتبت الحيوانات في نسق بحيث يتكون من كل ذلك لدى المرء انطباع عن عمق الفراغ بصفة طوعية . ذلك لان توالي الحركة طبيعي جدا بحيث لايدو فيه وجود لتصميم تأليفي (١٨٣) .

ولقد ازداد تجريد السطح التصويرى المطلق بشكل ملموس في عهد سرجون منذ البداية . وذلك بمساعدة

الرموز التقليدية للجبل والماء مع السمك والاشجار والغابة ، حيث تكون السطوح مغطاة جزئيا كما تشير الى موقع الحادث . ويمكن مشاهدة نموذج جيد لهذا النوع من الايحاء بالفراغ ، والذي ربما لا يمكن اثبات وجوده في الزينة الجدارية قبل سرجون ، في منحوتات ناتئة في الغرفة السابعة الصغيرة داخل المبنى على الدكة الشمالية ، اي المبنى ذي الغرف الثلاث المستطيلة المتشابهة من طراز وجدناه اول مرة في عهد شلمناصر الثالث في حصن شلمناصر (١٨٤) .

فهذا النحت الجداري ذو حقلين مصورين يفصل بينهما شريط افقي من كتابة مسمارية . وهو يصور الموضوعين المشتركين سوية منذ الاف السنين وهما مشهد القنص والولائم اي مشهد الشراب . فهنا نرى للمرة الثانية ، مثلما وجدنا في الاختام الاسطوانية من المقبرة الملكية في اور ، ان الوليمة يتكرر ظهورها ثانية في الحقول العليا ولم يكتشف الكثير من مشاهد الشراب هذه في التنقيبات التي قام بها معهد شيكاغو الشرقي ، غير ان بوتا Botta * استطاع ، في اواسط القرن التاسع عشر للميلاد ، رؤية عدد منها .

فمشهد الصيد الذي يبدو فيه الملك في عربته وحاشيته على ظهور خيولهم يقع في غابة من اشجار الصنوبر ، يظهر فيها معبد صغير ذي اعمدة بجانب بحيرة . وترى الطيور البرية تعشعش على الاشجار ، وقد سبق ان شوهد المرافقون وهم يحملون المخلوقات الميتة عائدين بها الى بيوتهم . وتختلف حجوم الصور البشرية والاشجار بشكل ملموس ومن دون تخطيط على ما يبدو ، غير الصورة برمتها ، ولذلك توصل سدني سمث Sidney Smith ** في مطبوعه عن الالواح الجدارية التي حصل عليها المتحف البريطاني (١٨٥) (اللوحان ٢٧٣ و ٢٧٤) الى نتيجة مؤداها وجود نوع من المنظور كان موجودا ، وان هذا في الواقع ليس مستحيلا وذلك بسبب ان الحقيقة القائلة بان المظهر المرئي لمادة ما يعتمد في حجمه على مسافة ما ، كانت معروفة في الشرق القديم في ايام سرجون (١٨٦) . ومع ان خط التلاشي الحقيقي ايضا ما يزال ابعد عن الاكتشاف ، الا ان السطح التصويري في دور شاروكين لم يعد فراغا جماليا مطلقا له قوانينه الخاصة به ، وانما كان هو ذاته بديلا عن الفراغ ذي الابعاد الثلاثة الحقة ، اي نسخة منها ، وهذا بحد ذاته ذو اهمية اكبر بالنسبة الى كل الفن التصويري من كل الابعاد الفخمة وان كان مبالغا فيها غالبا ، في العمارة وكذلك في النحت في دور شاروكين .

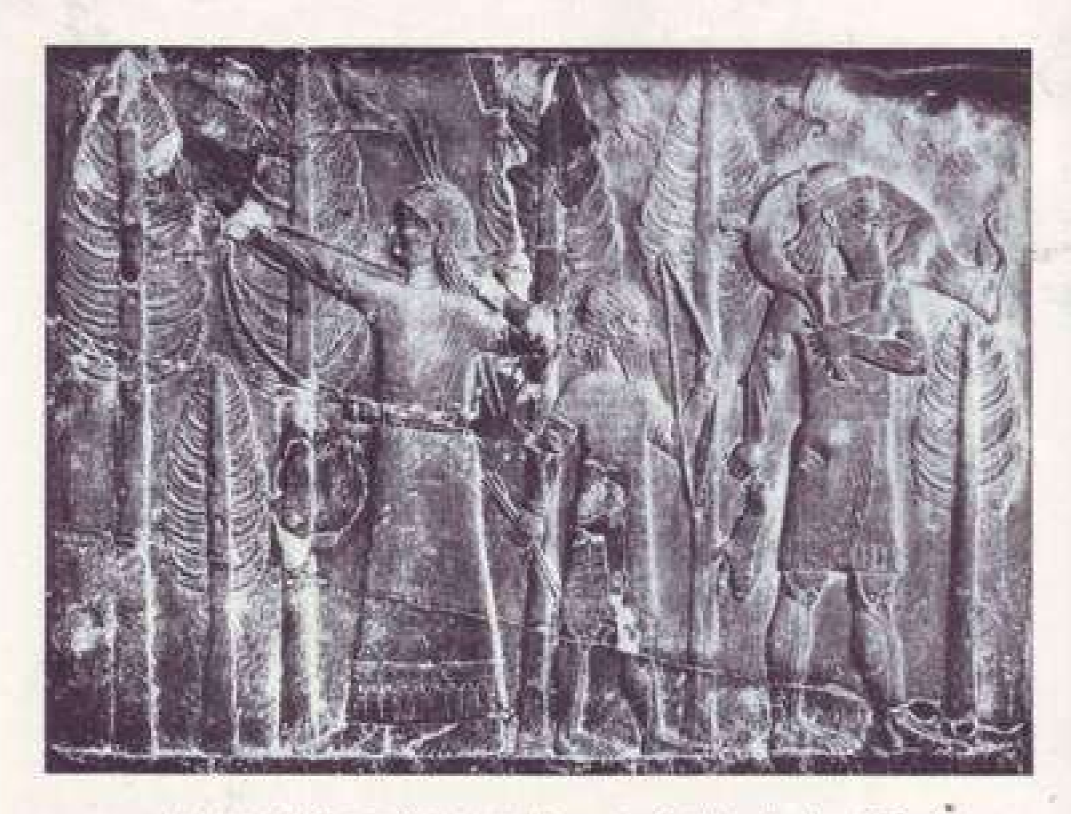
٤ - القرن السابع قبل الميلاد

(سنحاريب ، اسرحدون ، واشور بانيبال)

شيدت الامبراطورية الاشورية الحديثة ، اي امبراطورية الشرق الادنى ، ذلك التكوين السياسي العسكري تحت الزعامة الاشورية في عهدي تكلات بليزر الثالث وسرجون الثاني ، عن طريق العمل الشاق الذي شاركت فيه اجيال كثيرة منذ عصر العمارنة وبعد ان بلغت هذه الامبراطورية ذروتها لم تعش سوى فترة قصيرة قبل سقوطها المفاجيء . ومع ذلك فان هذه الفترة القصيرة كانت بالنسبة الى الفن ذات اهمية خاصة لان الشعب الاشوري ومملكته قد جربا تحولا داخليا في هذه المرحلة المتأخرة على وجه الدقة .

* بوتا Paolo Emilio Botta ولد في تورين ١٨٠٢ وتوفي ١٨٧٠ . وعين وكيل قنصل فرنسا في الموصل . بدأ بالتنقيب في قوينجق (نينوى) ١٨٤٢ واستمر ستة اسابيع ولما لم يجد كثيرا مما انتقل في العام التالي الى خرسباد حيث استمر بالتنقيب الى ١٨٤٥ . وقد نقل منها منحوتات حجرية واثار اخرى كثيرة الى متحف اللوفر بباريس .

** سدني سميث من البريطانيين المختصين بالدراسات الاشورية . وقد شغل منصب مدير المتحف العراقي في العشرينات . ثم تولى امانة القسم الاشوري في المتحف البريطاني ومن كتبه « التاريخ المبكر لبلاد اشور » .



* اللوح ٢٢٢ نحت جداري ناتيء من البازلت ؟ من قصر سرجون الثاني في خرسباد . الطول ١,٧٨ متراً . المتحف البريطاني في لندن.

قبل هذا بزمن طويل لم يكن الاشوريون يعرفون كيف يسوون علاقاتهم السياسية مع البابليين عن طريق تشبههم الحضارة البابلية والدين البابلي .

ولقد سبق ان اعلنت سموراًمات Sammuramat * وولدها ادد نيراري الثالث ذات مرة من قبل ، بان الاله البابلي نبـو يجب ان يكون هو الاله الوحيد . وان الاسماء المركبة من مردوك ، الاله البابلي الرئيس ، قد اصبحت متعددة بشكل متزايد في بلاد اشور .

صحيح ان المفهوم الاشوري للملـكية كان قد تجسد ثانية وبشكل قوي في عهدي تكلات بليزر الثالث وسرجون الثاني ، بحيث ان الامبراطورية لم تعان اي اذى ، غير ان ستحاريب لابد وان وصل الى نتيجة مؤداها ان الاله اشور يجب ان يحل محل مردوك ، اذا ما اريد لبلاد اشور ان تنقذ . ولقد شيد في مدينة اشور لالهـه بيت الاحتفال برأس السنة الجديدة على غرار بيت اكيتو Bit Akitu الذي يخص مردوالي بابل** ومع ذلك فقد دون

* سموراًمات : ذكرها الاغريق باسم سميراميس ونسبوا اليها خوارق الاعمال من عسكرية ومدنية . وهي زوجة شمشي - ادد الخامس (٨٢٣ - ٨١١ ق. م) حكمت البلاد بعد وفاته مدة خمس سنوات وصية على ابنها القاصر ادد نيراري الثالث.

** بيت اكيتو : لكل مدينة بيت لاحتفالات رأس السنة يكون خارج اسوارها . ويظن ان بيت اكيتو مدينة بابل يقع خارج الجانب الشمالي من السور الداخلي مباشرة حيث قام المنقب الالماني شميد حديثاً بالتنقيب في موقعه



اللوح ٢٧٤ نحت حجري ناتيء من البازلت من قصر سرجون الثاني في خرسباد . الارتفاع ١٫٢٧ متراً . متحف اللوفر باريس .

حولاته بلغة بابلية جيدة ، وتزوج امرأة سامية غربية هي نقية Naq'A زكوتو Zakutu التي كانت في الحقيقة ذات شخصية ارامية كثقافة بابلية ، اوثق من الشخصية الاشورية .

غير أن هذه سرعان ما امسكت بزمام الزعامة الاشورية السياسية في يدها . فقد اختارت مرتين على الأقل ، في اللحظات الحاسمة من التاريخ الامبراطوري ، خلفا للعرش . وربما كان سنحاريب تحت تأثيرها حين سمح لا سرحدون بن نقية (اشور ـ اخا ـ ادين Ashur Aha Iddin = أي اشور الذي وهب اخا) ان يعين وليا للعرش في اجتماع امبراطوري عظيم كان سيشارك فيه الاخوة الكبار ايضا ، والذي غير فيه بشكل اسمه الى اشور ـ ايتل ـ ايلاني ـ موكين ـ ابلي Ashur - Etil - Ilani - Mukin - Apli = أي اشور حاكم الالهه قد عين الابن .

وفي مفارقة مباشرة لابيه كان اسرحدون حتى بعد ان اصبح وليا للعهد على صداقة وثيقة مع بابل . وان اول امر اصدره كان يقضي بان يعاد بناء معبد مردوك الذي خربه سنحاريب . فهذه المودة لبابل لم تكن صفة مميزة لا سرحدون وحده وحسب ، بل ان كل عائلته كانت معروفة بها بشكل وضوح .

وحين توفي اسرحدون في حملة عسكرية على مصر تدخلت نقية مرة ثانية في الاجتماع الامبراطوري لكي تضمن الخلافة لحفيدها اشور بانيبال . وقد نجحت في هذه المحاولة بعد ان رفض الحزب الاشوري القومي اختيار ابناء الاكبر شمش ـ شوم ـ اوكين Shamsh-Shum Ukin ليكون ملكا على بلاد اشور على الاقل ، بسبب صداقته الوثيقة مع بابل . وعلى هذا الاساس اضطر شمش شوم اوكين ان يقبل بعرش بابل الملكي . وهذا الحل الذي اجري للمشكلة البابلية والذي يعني عمليا تقسيم الامبراطورية ، لا بد وان اقرع حينذاك حتى الاوساط الاشورية المتطرفة (١٨٧) .

والاهمية التاريخية لشكل مكانة البلاط هـذه والتي اطلعنا عليها الان اطلاعا جيدا بفضل اكتشاف الرقم العظيمة في كالح (نمرود) التي تضم معاهدة تحمل ايمان ولاء مكتوبة لزعماء مديين . وعلى الاختام الرسمية للدولة الاشورية (١٨٨) تكمن في حقيقة لا شك فيها وهي ان طغيان الصفة البابلية على الشعب الاشوري قد تسلل الى القلب ، اي الى الممسكين بزمام السلطة الملكية .

ويمكن مشاهدة هذا بكل جلاء لدى آخر ملك اشوري عظيم اي لدى اشور بانيبال نفسه (٦٦٨ ـ ٦٢٦ قبل الميلاد) . فنحن في عهد شبابه يحتمل بان جدته نقية قد تأكدت بانه ليس محاربا وصيادا ورامي سهام ممتازا حسب ، بل انه رجل ذكاء ومثقف ثقافة عالية . ولما لم يكن مرشحا في البداية لتولي العرش فقد تدرب لان يصبح كاهنا ورجل علم . ونحن نعزو الى هذا التدريب ليس ذات المدونات المسمارية التي استطاع ان يجمعها باهتمام بالغ ونشاط ملموس حسب ، وانما نعزو اليه ايضا تلك الاعمال الفنية الاشورية التي كانت في صيغتها الناضجة النهائية مشربة بلمسة من الجمال الكلاسيكي .

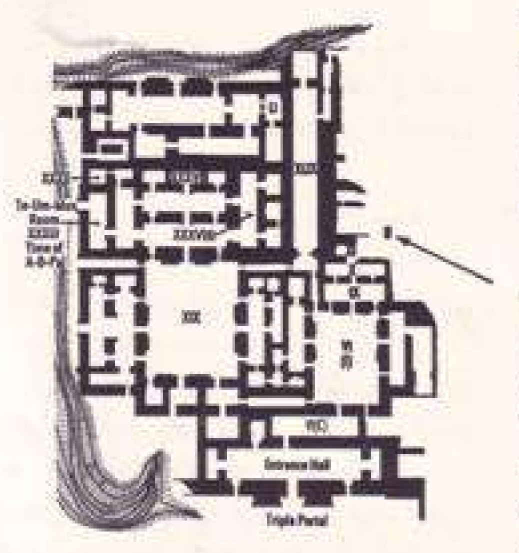
(أ) ـ العمارة

نجد التحويل النهائي للفن الاشوري الحديث في القصرين اللذين شيدهما سنحاريب واشور بانيبال على تل قوينجق داخل خرائب نينوى قرب الموصل ، في مركز الامبراطورية . ولم يكن تل قوينجق ارضا بكرا مثل موقع مدينة سرجون ، وانما كان ـ مثل مدينتي اشور وكالح (نمرود) ـ واحدا من اقدم الاماكن المقدسة على نهر دجلة ، انه مكان

معبد عشتار اقدم الجوامع العتيقة في العالم . فلقد استمر الملوك الاشوريون لعدة قرون وهم يبنون المعابد والقصور هناك على مساحة بناء ضيقة . اما بالنسبة الى بناء جديد فلا بد ان يفسح الطريق امامه بناء اقدم غالبا . وكانت الاسوار الخارجية ترتفع في اماكن تماما على سفوح التل شديدة الانحدار فوق نهر دجلة .

ولقد هجر سنحاريب مدينة دور شاروكين ، وهي البناء القوي الجديد الذي شيده ابوه ، بعد وفاة الاخير خارج البلاد . وقد اقام اول الامر في مدينة اشور ، ومن ثم – اي في سنة ٧٠١ قبل الميلاد وما بعدها – بنى قصرا جديدا في النقطة الجنوبية من تل قوينجق ، وهو القصر الذي وصفه نفسه في كتابة مطولة بانه « القصر الذي لا يضاهى » (١٨٩) . ولكن هذا يجب ان لا يفهم بالاحساس الجمالي الفني وحده . ذلك لانه لم يكن اكبر من دور شاروكين ، ولا كان متكامل الاجزاء من الناحية البنائية – مثل دور شاروكين – لتستخدم لاعمال الدولة والمملكة المختلفة . وعلى اكثر احتمال لم يكن يعتبر ، مثلما كانت عليه دور شاروكين ، رمزا للكون . وانما كان قد شيد ، على خلاف كل المساكن الاشورية الملكية منذ عهد اشور ناصربال الثاني ، طبقا لتصميم مخطط ارضي جديد (١٩٠) (الشكل ١٠٦) .

ولقد عمل ليارد في البناء بصفة منقب في بحثين (سنة ١٨٤٥–١٨٤٧) وسنة (١٨٤٩–١٨٥١م) . ولم تقدم الاكتشافات التالية التي قام بها كل من روس ° Ross وهرمز رسام ، وكنگ °° King وكامبل تومبسون °°° Campbell Thompson سوى معلومات اضافية وتعديلات ، ولذلك فان ترتيب قصر سنحاريب الجنوبي الغربي لم يكشف لنا حتى الآن الا بشكل مجزأ ليس غير .



الشكل ١٠٦ مخطط القصر الجنوبي الغربي في قوينجق

وفضلا عن ذلك وبسبب تنقيبات ليارد ومطبوعاته التي كانت اعمالا رائدة في التنقيب عن آثار الشرق الادنى بأدق معنى للعبارة ، استطعنا ان نقيم بشكل محدود وموقت جداً ، هذا البناء ، وبصفة خاصة موقعه واهميته في تاريخ فن العمارة (١٩١) فليس هناك سوى بيان واحد اكيد – بل هو بيان سلبي في الغالب – يمكن التحقق منه . حتى وان كنا قد فهمنا القليل من مخططات القصر الذي نهتم به الآن . فالمخطط الارضي للقصر الملكي الاشوري الحديث المعروف لدينا من زمن القصر الشمالي الغربي العائد الى اشور ناصربال الثاني في كالخ (نمرود) (الذي ربط فيه البابانو والبيتانو عن طريق غرفة العرش مع قاعدة

° روس كان مساعدا لليارد في التنقيب في نينوى ونمرود في عامي ١٨٤٦ ، ١٨٤٧ وهو اول من عثر وصفا جيدا لمنحوتات سنحاريب في بافيان .

°° كنگ ادار تنقيبات البعثة البريطانية في قوينجق لموسمين ١٩٠٣ – ١٩٠٥ وكشف عن معبد نبو .

°°° كامبل طومسن ادار تنقيبات البعثة البريطانية في قوينجق (نينوى) ١٩٢٧ – ١٩٣٢ حيث كشف لاول مرة عن طبقات التسلسل في الموقع ، وعن معبد عشتار وقصر اشور ناصربال . وله تآليف قيمة كثيرة من اهمها معجمه عن الكيمياء الاشورية .

العرش وغرفة سلم والواح صب السائل المقدس وموقد متنقل) ، لا يمكن ان يشخص بما نعرفه في تل كويونجق .

صحيح ان قصر سنحاريب الجنوبي الغربي ما يزال مؤلفاً من مباني الابنية ـ وهذا من الامور المعتادة منذ وقت قصر ادد نيراري الاول في العصر الاشوري الوسيط (انظر ما سبق) غير ان ترتيب الغرف المتجمعة حول الساحات كان يختلف تماما في الشكل والوظيفة عن نسق القصور الاشورية التي عرفت لنا قبلا . واكثر من هذا فان من العسير ان نميز ، وان نحدد مبدأ التخطيط الايجابي ازاء بياننا السلبي . من وراء تصميم قصر سنحاريب الجنوبي الغربي . فالمظهر المميز العام الذي يتحكم بكل تصميم القصر الجنوبي الغربي برمته ربما يمكن ان يوصف بانه هو قابلية للاختراق . ذلك ان مباني الغرف لا يمكن الدخول اليها من مجرد جانب واحد بل من عدة جوانب ، وغالباً من كل الجوانب . وهذا ينطبق على الساحات وعلى الغرف والممرات ايضاً .

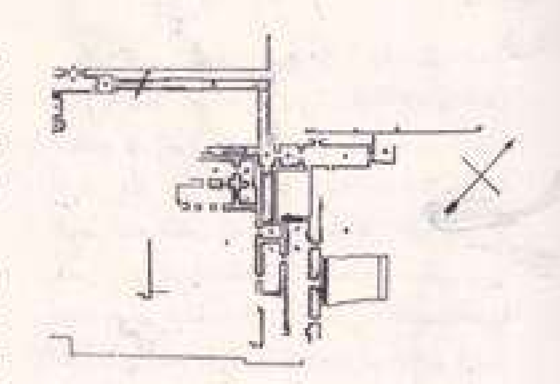
ويرتبط الامر بحقيقة ملموسة مؤداها ان القصر ـ وبمقدار ما نعرفه منه في الوقت الحاضر على الاقل ـ لم تكن له مجرد واجهة مدخل واحدة وانما ثلاث واجهات على الاقل ، في الشمال وفي الجنوب وفي الجنوب الشرقي . فالواجهتان الرئيستان معاً ، بما في ذلك الواجهة التي تقع في الجهة الجنوبية وتحاذي ضفة نهر دجلة الشديدة الانحدار مباشرة ، قد زودت بثلاثة ابواب واسعة ذات ابراج وتماثيل حيوانات تحف بالابواب ، وتؤدي هذه الابواب الى غرفة مستطيلة واسعة في جوانبها وفي مؤخرتها . ومع ذلك فليس هناك ما يشير الى ان هذه الفسحة كانت اكثر من صالة مدخل . وعن طريق الغرفة الخاصة في مؤخرة مبنى صالة المدخل الشمالي يستطيع المرء ان يصل الى الساحة السادسة ، وبصفة غير مباشرة الى الساحة الرابعة عشرة .

ولقد كانت الاخيرة ، بطريقة ما ، تؤلف قلب البناء كله لأنها محاطة باهم مجموعة من ترتيبات الغرف . وهذه المجاميع من الغرف المرتبة كلها باتباع تصميم المخطط الارضي ذاته تؤلف الخلايا التي يتكون منها تصميم المخطط الارضي ذاته الكامل للقصر: فهناك جملة (من اثنتين الى خمس) من الغرف الطويلة المستطيلة التي يمكن ان تقسم خلال امتدادها الى عدد من الغرف الصغيرة اشركت في قطاع بناء واحد فيه جداران طويلان مزودان بابواب ثلاثة وابراج وتماثيل حيوانات تحف بالابواب ، وهي اصغر من الابواب الرئيسة ولكنها تشبهها تماماً .

وبهذه الطريقة كان كل واحد من هذه المباني يمكن الدخول اليه من كل الجوانب وهذا يذكر المرء بالبناء الواقع عند واجهة القصر ، مع الغرف من واحدة الى ثمانية والقائمة على الدكة الشمالية من دور شاروكين (خرسباد) . فلهذا البناء ايضا ابواب ثلاثة في اثنين من جوانبه ويمكن المرور عبرها في كل اتجاه .

ولقد صادفنا اول مرة هذا المظهر الغريب في تصميم المخطط الارضي لمبنى ايكال مشرتي الذي اقامه شلمناصر الثالث في كالخ . وقد اعيد ظهوره مرة اخرى في عهد سرجون في القصر الصغير (ف) (١٩٢) . ولحد الان لم يكن مستطاعا تحديد السبب لوجود هذا النوع من التصميم التخطيطي في العمارة الاشورية . ومع ذلك فقد عرفنا الان ، بان لهذا النوع من التصميم تأريخا طويلا يمتد على اقل تقدير من القرن التاسع حتى القرن السابع قبل الميلاد .

ونجد خارج الساحتين السادسة والتاسعة عشرة من القصر الجنوبي الغربي اربع مجاميع من الابنية تسير على هذا النهج . واصغرها من التاسعة الى الحادية عشرة تقع جنوبي الساحة السادسة بينما تقع اكبرها بين الباب الجنوبية للساحة التاسعة عشرة والضفة الشديدة الانحدار لنهر دجلة (١٩٣) . ففي قصر اشوربانيبال الشمالي (الشكل ١٠٧) لا نجد اي



الشكل ١٠٧ : مخطط القصر الشمالي لآشور ناصربال في نمرود

اثر التخطيط القسم الثلاثي الطويل المستطيل من البناء ، وان كان من المحتمل ان توجد في مضامين اخرى ، مظاهر في ذلك القصر تشبه ماهو موجود منها في القصر الجنوبي الغربي وبصفة خاصة الممرات او المنحدرات الطويلة . ذلك لان جدران هذه ملائمة بصفة خاصة لمنحوتات جدارية قصصية طويلة مترابطة تحوي الاعمال البطولية والخالدة للحاكم .

ففي التخطيط الجزئي للقصر الشمالي ما يزال في مقدور المرء ان يشخص غرفة كبيرة طويلة مستطيلة في الجهة الغربية مثلا تدعى بالصالة الكبرى (د) التي هي من المحتمل ساحة ، وان هذه الغرفة يمكن الوصول اليها من الســـاحة عبر ابواب ثلاثة ، تتبع النهج الذي تكرر غالبا في قصر سنحاريب الجنوبي الغربي . غير ان الغرفة المستطيلة (م) هنا ايضا ، والتي تعرف باسم الغرفة البابلية ، لم تكن غرفة العرش على اكثر احتمال بالشكل الذي كانت عليه في القرن التاسع ، وان هذا يبين التغير الجوهري الذي طرأ ليس على القصر الملكي حسب ، وانما على المملكة ذاتها ايضا .

فمنذ عهد حكم سنحاريب وصاعدا لم يعد قلب القصر الاشوري متلا في غرفة يدخلها الملك ـ كما هو الامر في عهد حكم اشور ناصربال الثاني ـ في صفة كائن مقدس نصف اسطوري ليتسلم التكريم الذي يستحقه، وانها لم تعد المكان الذي وجد فيه هذا المفهوم للملكية الاشورية تعبيره التصويري الرمزي في فن العمارة ذاته ، وفي المنحوتات الجدارية الكبيرة المزينة بشجرة الحياة والجن .

ففي المراحل النهائية من الامبراطورية في عهدي سنحاريب واشور بانيبال تم الاقلاع بصفة عملية من المنحوتات التي سميت اسطورية في القرن التاسع قبل الميلاد ، والتي كانت تكون الاكثرية في القصر الشمالي الغربي في كالح ، في حين كان صف المنحوتات المبين للاعمال التاريخية البطولية للملك ، والتي كانت في البداية في عهد اشور ناصربال الثاني تؤلف اقلية ضئيلة تماما من مجموع الالواح ، غدت الآن على العكس من ذلك تهيمن على فن المنحوتات النافئة تقريبا .

واذا ما درس المرء القصرين الملكيين في قوينجق يتكون لديه انطباع بانهما لم يفقدا وظيفتهما السابقة كمركز العبادة الاسطورية للملكية حسب ، بل انهما ، بغرفهما التي يمكن الدخول اليهاس كل الجوانب ، وبابوابهما وممراتهما ومنحدراتهما وساحاتهما وكذلك بمنحوتاتهما الجدارية التي تضم الحوليات المصورة ، لم يستعملا الا لاظهار انجازات الملك التاريخية العالمية .

(ب) الفن في قوينجق (قصر سنحاريب الجنوبي الغربي)

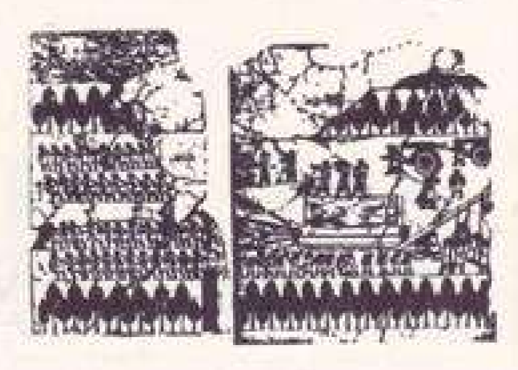
في قصر سنحاريب الجنوبي الغربي في نينوى (قوينجق) وحتى بصفة ايسر كثيرا من دور شاروكين ، غالبا ما يمكن تشخيص الحوادث المصورة في المنحوتات الجدارية باماكن وازمان محورة ، وان الكثير منها موثق تاريخيا بكتابات . وغالبا ما نستطيع ان نميز في مجاميع معينة من الغرف في منحوتات القصر الجدارية التي تصور موضوعا موحدا ، حملة

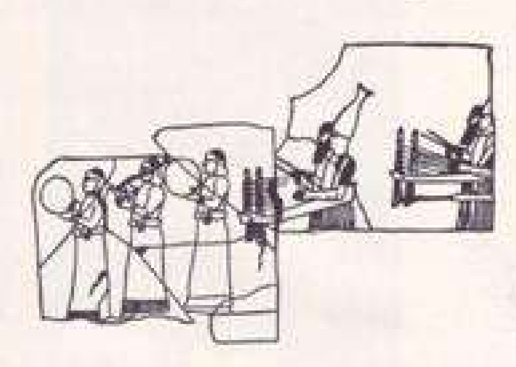
عسكرية مفردة أو معركة خاصة . واخيرا نرى في قصر اشور بانيبال الشمالي حتى حوادث عديدة ، ومعارك الملك المتعددة مع الحيوانات المتوالفة . قد اخرجت في شكل صورة موحدة في احدى غرف القصر .

ولذلك لم تعد المنحوتات الثابتة نمطاً معماريا بالمعنى الدقيق مثلما كانت عليه قبلا ، وانما ما تزال هناك بقايا عن اتصال تخيلي بين البناء ذاته والمنحوتة الجدارية . والواقع انه يبدو كما لو كان تصميم القصر الجنوبي الغربي متصوراً لعرض المنحوتات الجدارية الثابتة اي كما لو ان غرفه المتعددة كانت قد شيدت لكي تحمل الحوليات التصويرية . كذلك لم تعد توجد الان غرف تضم رموز الملكية المقدسة ذات الاصل السومري والحوري ـ البابلي مثلما وجد ذلك في غرفة عرش اشور ناصربال الثاني في كالخ ، كشجرة الحياة تحت شمس مجنحة . اما الان ، فعلى النقيض من ذلك ، صورت كل اعمال الملك وفعالياته باعظم شكل حقيقي وتاريخي ممكن : اي كل معاركه ضد الانسان والحيوان بل حتى عملية بناء القصر الواسعة ذاتها ايضا . فالعمل الشاق الثقيل الذي وضع على عاتق العدو المغلوب لنقل الجن الهائل الحالي والثيران المجنحة ذات الرؤوس البشرية داخل الابواب ، وفي نقل تلال التراب لاسس الدكات (١٩٤) (الشكل ١٠٨) كل هذه قد صورت على المنحدر الكبير (الغرفة ٥١ شمالي الغرفة ٦٩) وكذلك في الساحة السادسة .

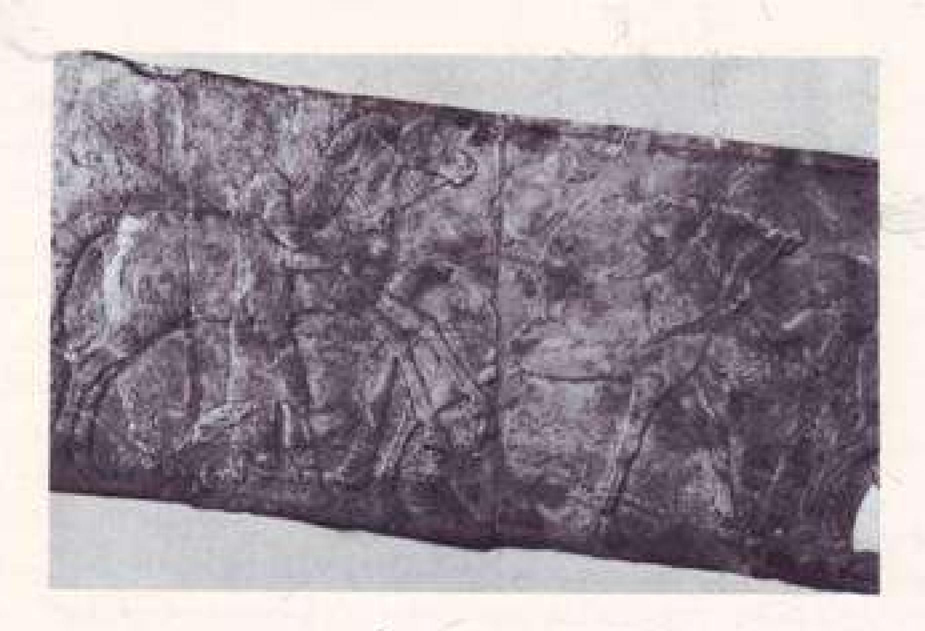
وما خلا مشاهد القتال والانتصار في الحرب وفي الصيد ، فان اكثر الحوادث سلما من الجانب البهيج للحياة قد اعد لها فراغ اكثر بصفة متزايدة في عهد سنحاريب . فكما سبق لنا ان شاهدنا (انظر ما سبق) نجد حتى اشور ناصربال الثاني القاسي قد اختتم اعمال بناء قصره ، باقامة وليمة عظيمة للشعب ، وربما كانت من ذات النوعية التي سجلت ثانية في نحت سنحاريب في غرفة المنحدر (٥١) تبين موكبا لاناس عائدين الى اهلهم من الصيد ، وهم لا يقودون خيول الملك وراءهم حسب ، وانما يحملون معهم غنائم الصيد الوليمة (١٩٥) (اللوحان ٢٧٦ ، ٢٧٧) .

كذلك اختار سنحاريب موضوعاً جديداً وسلمياً من عبادة الالهة العظام ليزين به جدران المنحدر الذي يربط قصره بمعبد نبو (١٩٦) . ففي هذا ابرز موكباً من المطربين والموسيقيين من الرجال والنساء يصور مهرجاناً تعبدياً على اكثر احتمال (الشكلان ١٠٩ ، ١١٠) .





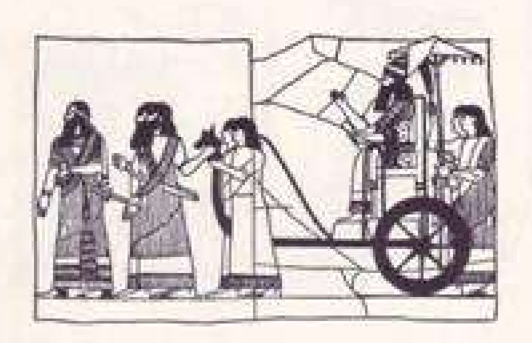
الشكلان ١٠٨ ـ ١٠٩ لوحان من نحت نافر ، يريان مشهد نقل ثور ، من القصر الجنوبي الغربي في نينوى



اللوح ٢٧٦ : الطول ٣٦ر٣ متراً



اللوح ٢٧٧ : الطول ٦١ر١ متراً



الشكل ١١٠ الواح من الصحن الثاني، يرى فيها الملك في مركبة طقوسية مع حاشيته .
من فورتجل



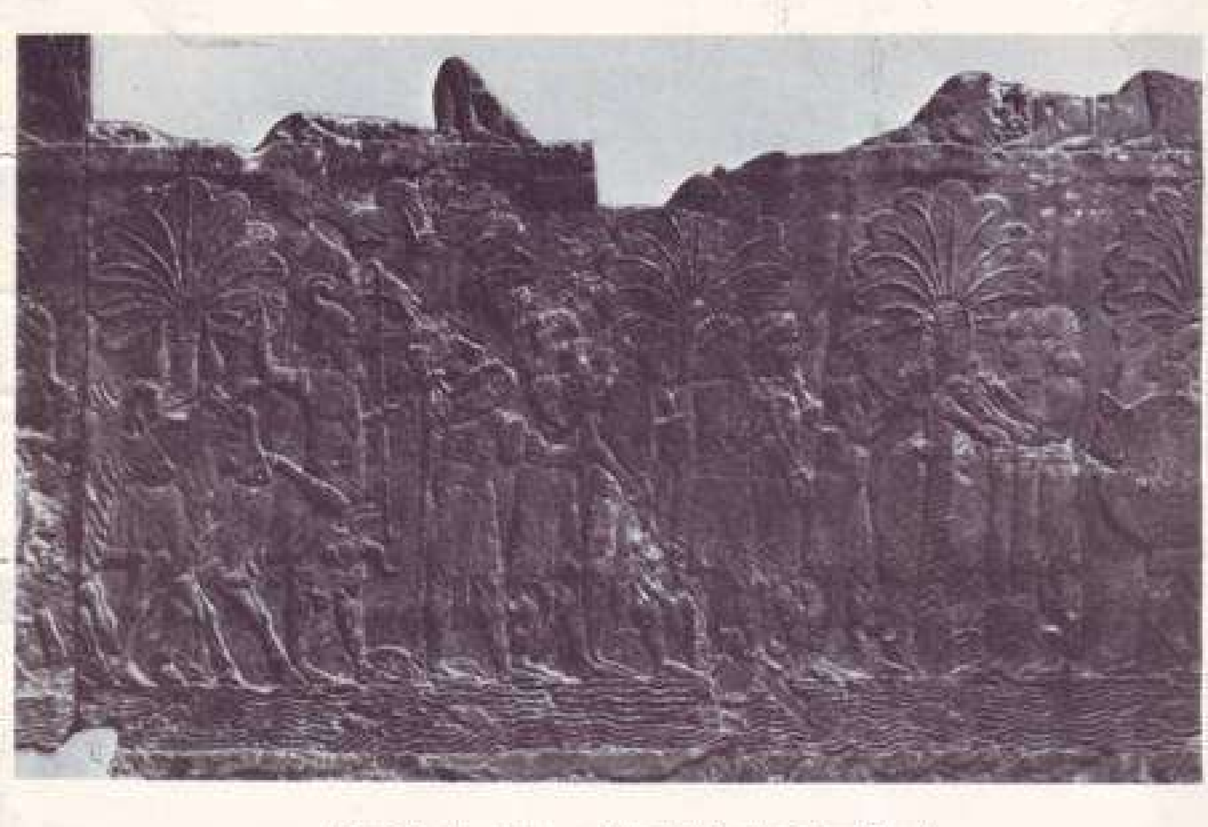
اللوح ٢٧٨ : الطول ١،٨ مترا .

الالواح ٢٧٦ ـ ٢٧٨ منحوتات جدارية ثلاثة من الرخام . من القصر الجنوبي الغربي لسنحاريب في نينوى . المتحف البريطاني في لندن .

فقد جعل الأشكال البشرية ترى وهي تحتل كل ارتفاع الالواح المنحوتة . مثلما كانت صورة الملك الاسطوري عادة في عصور سابقة ، وهي صورة لم تعد ترى الأن .

اما بالنسبة الى مادة موضوع المنحوتات الجدارية على الاقل ، فقد تغيرت اخيراً كيما تلائم التغير الذي حدث في الملكية ذاتها . مثلما طرأ ذلك على تصميم القصر الملكي تماماً . ففي قصر لا وجود لغرفة عرش فيه ، لم يعد الملك يرى في صفة راع ملكي واله للخصرة . فهذا المظهر من الاسطورة الملكية الاشورية لم تظهر مرة ثانية وبصيغة اخرى الا في منحوتات اشور بانيبال في القصر الشمالي بقوينجق .

والمظهر المهم كثيراً الذي غيره سنحاريب في اوج المنحوتات الجدارية الاشورية قد حدث في تأليف صور معركة كبرى تمثل كلا التحرير الكامل والانجاز النهائي للغة التصوير الايقاعية التي ابتدعها اشور ناصربال الثاني في القرن التاسع في كالح (١٩٧) فلقد تم التخلي في وقت مبكر كثيرا خلال القرن التاسع عن القاعدة الفنية لتأليف اللوح الجداري وحواشي الافريز الأفقي في عهد تكلات بليزر الثالث . اما بالنظر الى فنان سنحاريب فقد كانت قاعدة التأليف وقوتها المحركة هي الطبيعة ذاتها ، اذ كل تقسيم الافريز الأفقي يشار اليه غالباً بطريق او نهر قد يكون عريضا او ضيقاً (١٩٨) (اللوح ٢٧٨)



اللوح ٢٧٩ نحت نافر من القصر الشمالي الغربي لسنحاريب ، من نينوى . المتحف البريطاني في لندن .

واعظم هذه التآليف قوة وحركة يتكون من عناصر واقعية جداً هي مشهد معركة لاخيش Lachish * والتي ترتفع فيه حركة قوية واحدة من يسار قعر الصورة الى قمة اليمين ، الى الملك المتربع على عرشه فوق الجبل ، ليسيطر على المشهد كله ولوحده (١٩٩) .

على ان الطبيعة لم تكن هي مصدر هذه الحركة الحيوية في هذه المنحوتات الثلاثة حسب بل مصدراً ايضا لنواحيها السلمية وبصفة خاصة على سبيل المثال ، الصفوف المنسجمة الطويلة من النخيل التي تؤلف النهج الخلفي للموكب العظيم المزيك ، من الأسرى والرجال الذين يحملون الضحايا (٢٠٠) (اللوح ٢٧٩) .

* لاخيش (تل الدوير حالياً) وهو في جنوب غرب من القدس . اظهر التنقيب فيه تحصينات المدينة مماثلة بصورة مدهشة لما صوره الفنان الآشوري على منحوتات سنحاريب في قصره الجنوبي الغربي في نينوى

(ج) ـ الفن في عهد اشور بانيبال

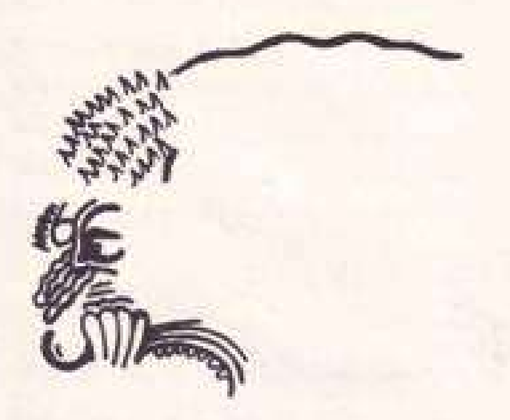
ومع اننا ، لسوء الحظ ، لا نعرف قدرا كبيرا عن المنحوتات العمرانية التي حققها اشور بانيبال الا انه قد توفرت لدينا معلومات افضل تخص الفن في عصره ، بل اننا في ذات الوقت قد اطلعنا على ذلك جيداً بصفة خاصة بفضل القصرين اللذين وجدا في قوينجق وبقايا قليلة اخرى . وفي مقدورنا الآن ان نتعقب حتى فروع الفن المختلفة ـ تخطيط حدود الاشكال والرسم الجداري ، والنماذج الطينية والمنحوتات الجدارية التي نفذت بعناية ـ وذلك عن طريق مرحلتين مختلفتين على الاقل . لكننا في كل نتاج من الاعمال الفنية لا نتحسس الموهبة العالية للصنعة حسب ، وانما نتجاوز ذلك الى تلمس معطيات لعبقرية تشير الى التأثير على الفنانين والتي لا تصدر الا عن راعي الفن ، عن اشور بانيبال نفسه .

ونجد هذه واضحة في التخطيطات الاولية التي بقيت مثلما نجدها في الاعمال الناجزة حين تم رسمها وتشكيلها . ففي روعة الرسم المتألقة لا نستطيع في الواقع ان نجد شيئاً من العصر الذي سبق العصر الاغريقي ، يمكن مقارنته مع صور الراكبين والاسود هذه من تل بارسيب ، سواء في قوة التعبير او قوة اللمسة (٢٠١) (الشكلان ١١١ ، ١١٢) .

وهناك عمل آخر من طراز عصر اشور بانيبال تماماً في غنى تفصيلاته وكذلك في اناقة رسم خطوطه ، يتمثل في كسرة من منحوتة طينية من مدينة اشور (٢٠٢) (لوح ٢٨٠) ، فيها صورة راكب . ومن المحتمل ان تكون هذه هي نموذج النحات نفسه . ولا يحتاج المرء الا ان يضع هذه الى جانب النموذج الثاني ـ وهي مصنوعة من



الشكل ١١١ قطعة من رسم جداري من تل بارسيب (قتال)



الشكل ١١٢ قطعة من رسم جداري من تل بارسيب (اسد)

الطين ايضاً (٢٠٣) (لوح ٢٨١) . كما يرى في الحال الفرق في الاسلوب الذي يفصل بين هاتين الصورتين . وهو ذات الفرق الذي يفصل بين الملكين سنحاريب واشور بانيبال . وبسبب الشكل غير الاعتيادي للحذاء المقدود بسير الذي يلبسه الراكب اصبح في مستطاع ب . رودا B. Hrouda القيام بدراسة شاملة لتفاصيل المنحوتات الاشورية الحديثة في قويونجق (٢٠٤) لكي يبين بان واحدا من النموذجين الطينيين حسب يمكن ان يعزى الى سنحاريب . وليس كليهما كما ظن ذلك ف . اندري . فالراكب في النموذج الطيني كان يلبس ، دون ريب ، حذاء مربوطاً بسير ذا حاشية عليا مستوية مدرجة ، وذلك مظهر نموذجي لعهد حكم اشور بانيبال ، في حين كان جنود سنحاريب يلبسون احذية مربوطة بسير ذي حافة مستقيمة منبسطة .

ولا يبدو اشور بانيبال في اي مكان آخر بصفة شخصية بهذا القدر من التأثر بالغرب ، وبالازلية في قوله ، وان كان ، بلباس ملكي اشوري خالص (الرداء الشال مع حزام من الحلي وتاج مزدوج) كما هو ظاهر في منحوتة ناتئة من حجر الكلس من بابل عليها كتابة عن اعادة بناء معبد مردوك ، إيساكيلا Esagila * ذلك لان اشوربانيبال نفسه يرى ، باللباس الملكي الاشوري ، وهو يحمل سلة المعمار على رأسه في موقف ديني يمتد عمره الى العصر السومري البابلي (٢٠٥) (لوح ٢٨٢) .

ومن المؤكد ان هذا التأثر البابلي الذي مارسته مملكة اشور خلال حكم اشور بانيبال لم يشمل فقدان سمتها الخاصة لكنه ادى الى اتجاه داخلي وانجاز للملكية في الشرق الادنى عن طريق المزج بين المفاهيم الاشورية والبابلية المملكية . واكثر من هذا فلم يتم التعبير عن هذا الاغناء باعمال اشور بانيبال الفنية وحدها حسب . فلاول مرة في الشرق القديم نجد في هذه الاعمال صفاء وانسجاما للصبغة على غرار تلك الصبغة التي كان حمورابي ملك بابل العظيم يود ان يبلغها الى الانسانية عندما (كما كتب ذلك) جعل الناس يسترخون في مروج آمنة ، وجعل ظله الجميل يخيم على مدينته .

ففي عبارات تامة تماما كان اشور بانيبال يتحدث عن عهد حكمه كما لو ان ملكه لم تكن معركة ضارية تماما في سبيل بلاد اشور ، وكما لو انه اعاد مرة اخرى تقديم السعادة التي سادت في عصر فجر التاريخ ، اي صورة من عصر ذهبي . لقد كانت اقاليم العالم الاربعة منطقة بلطف الله بالزيت الصافي (٢٠٦) . وكانت الاسود تمشي في بساتين الكروم والنخل في قصره في اعقاب المغنين المسحورين بالانغام للموسيقى الدينية المنبعثة من السناطير والقيثارات (٢٠٧) (لوح ٢٨٣) .

لقد التقينا بهذا المفهوم من قبل في احجار حدود من العصر الكشي الحديث (٢٠٨) يرقى تاريخهما بصورة محتملة الى عهد مليشيخو . ففي هذه يبدو كما لو انه كانت هنا قبلا صور اورفيوس مشدودة نحو الغرب . وحين نمت سنابل الذرة واغصانها في السنة الاولى من حكمه . بعد طويلة بقي الناس يتحدثون عنها بعد ثلاثين سنة (٢٠٩) . فلا بد وان كان اشور بانيبال نفسه يتحسس بانه جالب الخير والسعادة وهو احساس اوحت به اليه طبيعته الورعة المتسامحة جدا . فكل من يقرأ تقريره عن بناء القصر الشمالي بيت - ريدوتي Bit - Ridūti الذي يتذكر فيه سعادة طفولته (٢١٠) لابد وان يشعر على وجه التأكيد

* إيساكيلا بمعناه المعبد الذي يرفع الرأس ، او المعبد ذو الرأس المرفوع .



اللوح ٢٨٠ : الارتفاع نحو ٢٢ سم .



اللوح ٢٨١ : الارتفاع نحو ٤٤ سم .

اللوحان ٢٨٠ ـ ٢٨١ نموذجان من الطين المحروق ، وجدا في الوركاء . كلاهما في متحف الدولة في برلين .



اللوح ٢٨٢ مسلة من الحجر لآشور بانيبال ، من بابل ؟ الارتفاع ٣٦ر٠ سم . المتحف البريطاني في لندن



اللوح ٢٨٢ تفاصيل لنحت جداري نافر من المرمر ـ من القصر الشمالي لآشور بانيبال في نينوى ـ المتحف البريطاني في لندن

ان اشور بانيبال لم يتأثر بفكره حسب ، وانما بلقبه ايضا . فالذي يبدو عليه انه كان شديد الالتصاق بالمسكين اللذين باهما في قلعة نينوى : وهمـا قصر جده الجنوبي الغربي ، وبيته هو والذي لم يشيده الا بعد ان تخلى عنه اخوه الاكبر عنده وهو شمش شوم اوكين ، والذي هلك بائسا فيما بعد كملك في بابل .

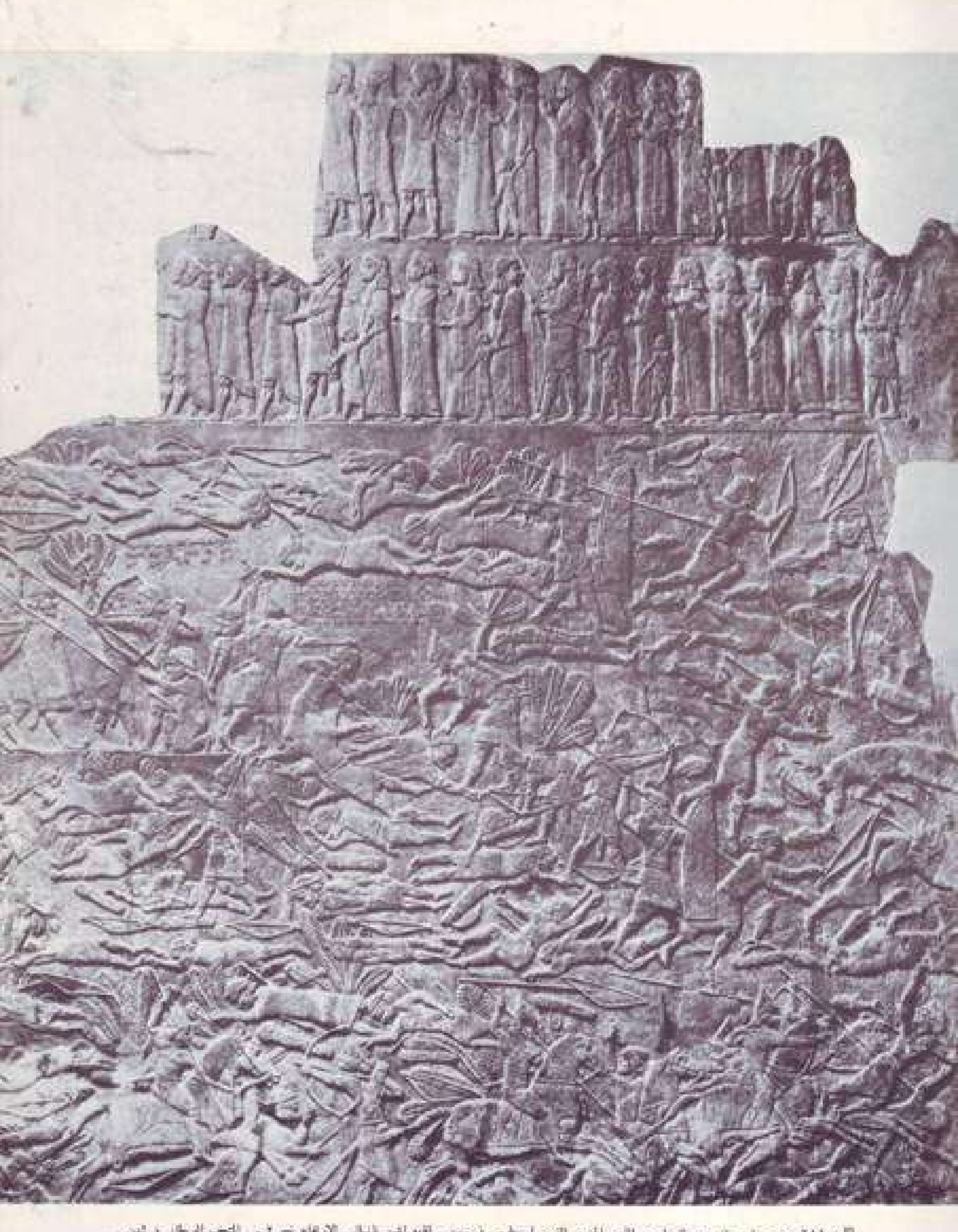
تمثل عمارة ومنحوتات القصرين في نينوى الفن الاشوري الحديث في ذروة تطوره النهائي التي سبقت مباشرة انهياره الفاجيء ، فهذان القصران بعيدان جدا احدهما عن الآخر من الناحية التاريخية ، فاحدهما من عمل سنحاريب والثاني من عمل حفيده اشور بانيبال . ويمكن ان يؤرخ الاول منهما بكل دقة حسب المدونات الموجودة فيه بالسنوات العشر الأولى من حدود عام ٧٠٠ قبل الميلاد ، لكن القصر الشمالي شيد في سني الاربعينات بعد المعركة الاخوية التي نشبت بين حفيدي سنحاريب وانتهت لصالح اشور بانيبال عن طريق استيلائه على بابل . ويحمل القصر كله في الزاوية الجنوبية الغربية من قوينجق يرقى تاريخه الى عهد سنحاريب كما ان الواح جدرانه يرقى تاريخها الى ذلك العهد ايضا ، لانها تحمل كتابة على ظهورها . ومع ذلك فان من العسير جدا ان توزع المنحوتات على الالواح الجدارية والتي عثر عليها اثناء التنقيبات ، بين سنحاريب وحفيده اشور بانيبال ، ذلك لان قسما كبيرا من المنحوتات في القصر الجنوبي الغربي في نينوى تعود في الأصل الى عهد اشور بانيبال . ولقد عرفنا هذا الأمر منذ سنين عديدة من الكتابات على منحوتة كبيرة ، من بين منحوتات اخرى ، في الغرفة الثالثة والثلاثين وهي تصور معركة اشور بانيبال الحاسمة المدمرة ضد تيومـان Teumman * ملك العيلاميين في سنة ٦٥٣ قبل الميلاد .

هناك قسم كبير من اعمال النحت يعود في الأصل الى عهد سنحاريب نفسه (٧٠٤-٦٨١ قبل الميلاد) وهو نفسه باني القصر الجنوبي الغربي في قوينجق . ويحمل سنحاريب الغرفة الرئيسة من القصر كله ، الغرفة السادسة والثلاثين التي كانت ـ طبقا لتخطيط الاسس ـ تؤلف لب المكان كله ، مزينة بواحد من اعظم المشاهد الحربية في العصر الاشوري الحديث ، اي التأليف العظيم لمركة لاخيش في فلسطين ، فقد حدثت هذه المعركة في حدود سـنة سبعمائة قبل الميلاد . وهناك تآليف اخرى كبيرة حفرها نحاتو سنحاريب عثر عليها في الساحة التاسعة عشرة وفي غرف كثيرة اخرى وهذه كانت اما انها تسجل بناء القصر أو انها مشاهد من معارك المستنقعات البابلية .

ولقد مرت عشرات السنين قبل ان يستمر اشور بانيبال في زخرفة القصـر الجنوبي الغربي . وقد استطاع رودا ان يبين بان المنحوتات الثالثة في الغرفة الثانية والثلاثين قد جاءت من فترة انتقالية فاول مشهد لمعركة تم تاليفه طبقا لتصميم بعينه ، وهو المنحوتة الموجودة في الغرفة الثالثة والثلاثين التي تبين انتصاره على تيومـان والجيش العيلامي (لوح ٢٨٤) ، لم يكن قد عمل قبل السنة ستمائة وثلاث وخمسين قبل الميلاد ، وهي السنة التي وقعت المعركة فيها . وقد توفرت الآن لدينا دلائل اخرى تشير الى انه كانت لدى اشـور بانيبال منحوتات ايضا صنعت حسب اسلوبه الاخير والبيت في الساحة التاسعة عشرة وفي الغرفة الثالثة والثلاثين (٣١١) .

ولابد ان تكون منحوتات اشور بانيبال الثالثة في القصر الشمالي متاخرة نوعا ما عن المنحوتات التي وجدت في المنطقتين التاسعة عشرة والثالثة والعشرين من القصر الجنوبي الغربي ، وذلك لان القصر الشمالي لم يكن قد تم تشييده الا بعد اندحار شمش شوم اوكين اي ليس قبل سـني الاربعينات . وكانت نتيجة ذلك وجود ثغرة امدها عدة

* وقد صور رأسه معلقا على شجرة في اللوح ٢٨٧ .



اللوح ٢٨٤ نحت جداري بارز من الرخام من القصر الجنوبي الغربي لسنحاريب في نينوى . القاعة [illegible] . الارتفاع نحو ٢ م . المتحف البريطاني في لندن .

سنوات بين المجموعتين من المنحوتات . ولهذا فلا تدهش كثيرا اذ تجدهما يختلفان احدهما عن الاخر بشكل ملموس في مادة الموضوع والاسلوب كليهما . ذلك ان الشخوص لم تعد الآن موزعة عبر الحقل التصويري كله لكي تملأ كل الفراغ عن طريق الاستعمال الواسع لما يعرف بالمنظور القائم ، وانما تم تقليصهما تقليصا كبيرا في مقاسها ، وتم تنسيقها في صفوف تشبه الافاريز التي تقسمها الحدود . وعلى خلاف منحوتات سنحاريب كانت تآليف اشور بانيبال بهذه الطريقة مشربة بنوع من المودة ، وهي صفة وجدت في سنسنة ، وقد استعادت شيئا ما من اللغة التصويرية التعبيرية الايقاعية لعصر اشور ناصربال . ومع ذلك فان الصورة ذات القدرة العالية للحيوانات المتصارعة في القصر الشمالي قد فاقت في المنحوتات الثالثة من القرن التاسع قبل الميلاد ، وذلك لأن فن اشور بانيبال التصويري - اي التعبير الاشوري البابلي المشترك لمفهوم الملكية - قد نجح الى درجة كبيرة في التغلب على الازدواجية التي ساعدت الفن الكلاسيكي وفي الوقت ذاته اعاقته ، في بلاد الرافدين ، منذ نهاية عصر جمدة نصر ، ولا سيما عصر ميسلم . وهذا هو السبب الذي جعل في مقدور فن اشور بانيبال ان يعرض لنا عالم الحيوانات الوحشية المسحور بالموسيقى في الفردوس ، وبالزواج المقدس في مزرعة الكرم (لوح ٢٨٧) . وهذا هو السبب الذي يجعلنا - حين ننظر الى زالأت القلق مع الاسود - لا نتحرك باحساس من تغلب على الشر اكثر من الاحساس بالعطف على المصير المأسوي للحيوانات (٣١٢) (اللوحان ٢٨٥ و ٢٨٦) .

وهذه المشاهد من القصر الشمالي تحرك كل من ينظر اليها بجمالها البالغ ، وبغتة تتجاوز حدود موطنها ، فهي تؤلف الخاتمة الطبيعية للفن الكلاسيكي في بلاد بين النهرين القديمة ، ذلك الفن التصويري المعبر عن مفهوم الملكية الذي ابتدعه فنانو عصر فجر التاريخ من اسطورة تموز ثم تطور بشكل اكثر على يد فناني العصر الاكدي وعن طريق الافكار الاشورية عن الملكية : فكل هذا قد وجد بطريقة ما كماله وتجدده في عهد اشور بانيبال (لوح ٢٨٨) .



اللوحتان ٢٨٥ ـ ٢٨٦ الضبعان تحتضر، حجاريان من الرخام من القصر الشمالي لآشور بانيبال في نينوى، المتحف البريطاني في لندن

اللوح ٢٨٧ : الطول نحو ١٫١٠ م



اللوحان ٢٨٧ ـ ٢٨٨ منحوتان جداريان بالنقش من الرخام ـ من القصر الشمالي لآشور بانيبال في نينوى ـ كلاهما في المتحف البريطاني في لندن .

اللوح ٢٨٨ : الطول ١٫٦٨ م

الفصل الخامس

الخاتمة البابلية الحديثة

بدأ الفن الكلاسيكي في بلاد ما بين النهرين القديمة ـ حسبما رأينا ـ في صفة فن سومري وسامي سابق للفن الاكدي في الالف الثالث قبل الميلاد . وبلغ كامل قوته في العصر الاكدي وفي عهود حكم ملوك سومر واكد خلال عصر سلالة اور الثالثة . ومع ذلك فبعد تغلغل الكنعانيين بين سكان بلاد ما بين النهرين في حدود سنة ٢٠٠٠ قبل الميلاد ، اي في الالف الثاني ، تطور هذا الفن بنمو قوي لكن بنوعين رئيسيين ، احدهما كاشي بابلي ، والآخر ميتاني آشوري . وقد غذى هذا النوع الثاني ، اي الآشوري ، مفهوم الملكية الفعال جـداً ، والذي كان يعبر عن نفسه بطريقة فنية جدا ، بالفن التصويري القصصي العظيم الذي كان بحد ذاته عنصرا اساسيا من العصر الآشوري الملكي ليس الا . وقد حدث كمال هذا النوع وانتهاؤه في عهد اشور بانيبال . غير ان النوع الاول العظيم ، النوع الكاشي البابلي الذي نما من الجذع الرئيسي للفن الكلاسيكي ، بقي غافيا ولفترة طويلة محجوبا بظلال النوع الآشوري . ومع ذلك فلم يختلف ابدا ، حتى عندما انهارت الامبراطورية الآشورية ومملكتها نهائيا ككيان سياسي في اواخر القرن السابع قبل الميلاد تحت الضغط المشترك للآراميين البابليين الذين عرفوا بالكلدانيين والميديين الايرانيين . ففي عهد نبوبولصر ونبوخذ نصر الثاني الكلداني الحاكم الذي تحرر من الضغط الآشوري ، انتعشت السلطة البابلية الحديثة والحركة الثقافية فتحولت الى نهضة حقيقية مذهلة وهو الانبعاث الثاني الذي جدد في مظاهر كثيرة الصلة بحضارة وفن حمورابي البابليين . ولقد كان هذا النوع الثاني من الفن الكلاسيكي في بلاد بين النهرين يقوم على اساس مفهوم للملكية مغاير كلية لذلك المفهوم الذي ظهر اول مـرة في العصر السومري المتأخر في عهد امراء لكش وملوك سلالتي ايسن ـ لارسا ، وفي الدرجة الاولى في عهد حمورابي ملك بابل تلك الشخصية المثالية المدافعة عن السلام والمشيدة للمعابد . اما الآن فلا تحتسب معارك الملك البطولية وانما اعماله الورعة . وهذا هو السبب ايضا في عدم وجود جولسات في هذا العصر . ذات نصوص تمجد اعمال الملك حسب الطريقة الآشورية ، وعدم وجود فن تصويري ملحمي . ففي هذا المفهوم يعتبر الملك باني معابد بصفة اكثر ، ولذلك انتقلت العمارة في العالم البابلي ـ وكذلك في العالم البابلي الحديث ـ الى المقدمة من الفعاليات الملكية وبناء المعابد بصفة خاصة طبعاً .

ولما كانت مدينة بابل التي شيدها حمورابي تقع تحت مستوى سطح الماء فلم يستطع كولدواي انقاذها على الرغم من سنوات التنقيب . وعلى هذا فان ما هو اكثر اهمية من ذلك دراسة الانعكاس البابلي الحديث لهذا الفرع الثاني من فروع الفن الكلاسيكي في بـلاد ما بين النهرين اي الفن التذكاري المقدس في بلاد بابل .

وبالطبع فان عمارة العصر المتأخر هي وحدها التي كانت تحتوي اثنين من عجائب الدنيا في وقتها وهما قصر نبوخذنصر بجنائنه المعلقة التي اقامها لزوجته الميدية ، واعظم منها كلها ، معبد مردوك (ايساكيلا) ، بمعبده المرتفع ايتمانكي Etemenanki اي برج بابل الذي ورد ذكره في التوراة .

صحيح ان المنقبين لم يعثروا على اكثر من الاسس الارضية لهذه الخرائب وارتفاعها ، سوية مع آجر مزجج متعدد الالوان امكن تجميعه معـاً . ومع ذلك فان اي امرىء يجهد نفسه لأن يعرض في ذهنه صورة مخططات التنقيبات مع الواجهات الملونة التي اعيد تركيبها وتم عرضها في متحف برلين الشرقية ، يستطيع بهذه الطريقة ان يكون صورة للعمارات العظيمة في العهد البابلي الحديث وبالشكل الذي

ظهرت به في عهد نبوخذنصر . ففي ذلك الوقت ايضا لابد وان عرضت للعالم بنجاح الصفة المقدسة والملكية لمدينة بابل بالشكل الذي كانت فيه ، في عصر حمورابي الكلاسيكي العظيم (١) .

ولم ينجح الكلدانيون رعاة البناء في تقديرهم للبناء الملكي المقدس ، وفي حجم البناء وتنوعه - من بناء مخصص الى قصر او معبد - حسب ، بل انهم نجحوا اكثر من ذلك بايجادهم صلة تربط بين التقاليد التي تكمن خلف كل صروحهم التذكارية وتاريخ العالم ذلك ان كل مبانيهم سواء في ذلك اسوار مدينة بابل القوية (٢) او بوابة عشتار (٣) (الشكل ١١٣) ام معبد صغير من امثال معبد ننماخ Ninmah (٤) (الشكل ١١٤) ام البناء الهائل من امثال ايساكيلا او ايتمنانكي ، اجل كانت كل مبانيهم هذه في سمتها وكذلك في اسلوبها ، لها جذورها في التاريخ المعماري القديم جدا للبلاد . وكانت كلها تستند الى العمارة السومرية المتقدمة من اللبن لطبقات الوركاء (السادسة - الرابعة) (انظر الفصل الاول ٣ (أ) .

ولقد سجل اشوربانيبال دراسته للكتابة السومرية القديمة والاكدية القديمة ، كما انه اثر بوضوح الصورة التاريخية لعصر فجر التاريخ وللعصور المتأخرة في ابنيته - لا يحتاج المرء الا ان يتذكر زلاته مع الاسود ومشهد الاحتفال في حديقة الكرم . وهكذا فان نبوخذنصر ايضا اظهر لنا العلاقات الداخلية والخارجية بين عمارته البابلية الحديثة والعمارة السومرية في الوركاء في عصر فجر التاريخ ونحن نستطيع حسب ان نحدد مخطط المعبد الاشوري النموذجي وتفرده بالخلوة الطويلة ، والخلوة العريضة فيه والتي تعود الى العصر الاشوري الوسيط ، اي الى ما قبل بضعة قرون ، فليس من العسير ، بالنسبة الى ما يشبه المخطط البابلي الحديث والنموذجي لمعبد ننماخ (٥) او معبد ابي - باتوتيلا E-Patutila (٦) ، ان تعود قرونا عديدة



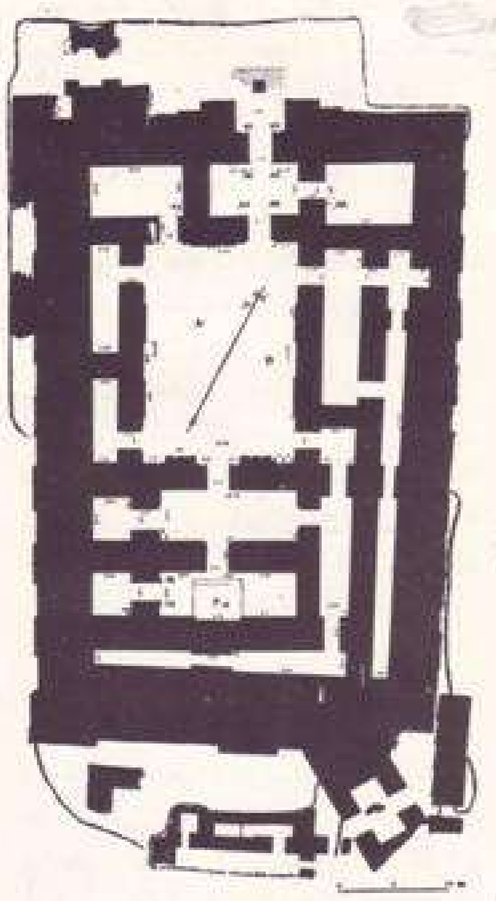
الشكل ١١٣ ترميم منظور لبوابة عشتار

الى العصر السومري الحديث .

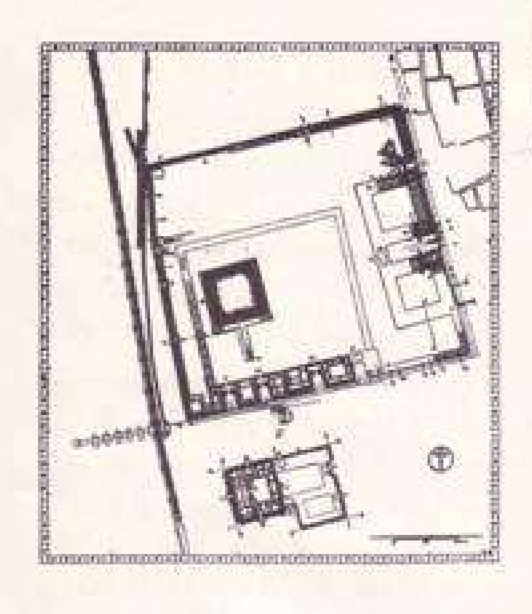
وحتى في ككارگو معبد ننا في اور من عصر سلالة اور الثالثة ، كان مخطط المعبد ذي الخلوة الواسعة الرئيسة والخلوة الامامية ، موجودا من قبل (انظر ما سبق) (٧) .

غير ان العمارة البابلية الحديثة لم تستمر في تقاليد تاريخها في تخطيط قلب المعبد ، قدس الاقداس ، حسب وانما في مفهوم معبد مردوك الذي شيده نبوخذنصر في بابل ايضا (الشكل ١١٥) - اي مبنى الابنية المحيطة بالساحات وتلك التي تتصل بالسور الخارجي (٨) ، وكذلك بالزقورة اي برج بابل ، وان معناها وشكلها مستخلصان من المعابد الكبيرة للتاريخ السومري الاكدي من الالف الرابع حتى الالف الثالث قبل الميلاد ، وهذه يمكن مشاهدتها بصفة افضل في اور والوركاء نتيجة التنقيبات الالمانية والانكلو امريكية هناك (٩) .

وربما كان اروع مظهر لمعبد مردوك الذي شيده نبوخذنصر هو تقسيمه الى ثلاثة معابد . ونعني بها المعبد القائم على سطح الارض ايساگيلا والمعبد العالي القائم



الشكل ١١٤ مخطط معبد ننماخ في بابل



الشكل ١١٥ مخطط معبد مردوك - إيساكيلا - في بابل

فوق الزقورة اي-تمن-انكي ومعبد عيد رأس السنة الجديدة بيت اكيتو خارج المدينة والذي يمكن ان يبحث عنه على الجانب الآخر من الفرات * . فهذه العمارة البابلية الحديثة والتذكارية القديمة يمكن ان تعتبر استمرارا للتقليد السومري البابلي لأنها لم تضف سوى مجرد شكل كلاسيكي لنفس الديانة .

على ان هذا يختلف على الأكثر احتمالا بالنسبة لبناء القصر الكلداني . فالمفهوم البابلي للملكية ـ بخلاف المفهوم الآشوري ـ لم يكن في الحقيقة قويا ولا مؤكدا بدرجة تكفي لتوفير مقارنة مع اي شيء يشبه اندماج عدة فروع من الفن ، في العصر الآشوري الحديث ، في القصر الملكي في كالخ من عصر آشور ناصربال الثاني . ولكن مع ذلك فان معبد مردوك البابلي الحديث في بابل يختلف عن معبد أنا السومري المتأخر بصفة اساسية بالنظر الى ابعاده والى حجمه الضخم الا ان كلا من نبو بلصر ونبوخذ نصر مع ذلك قد حولا القلعة الجنوبية في بابل الى قصر ملكي ومركز للادارة وللاستقبال وذلك شيء يغاير القصر الملكي الآشوري الحديث بكل وضوح (١٠) (الشكل ١١٦) . والحقيقة انه لم يكن حسب حجم ما سميت بالقلعة الجنوبية Sudburg بمباني افنيتها الخمسة كلها هي التي تجعل مسكن الملك يختلف عن المسكن الاعتيادي ، فهو قد تكون من تكرار الاجزاء الاعتيادية من مبنى المسكن المألوف (١١) . فالاجزاء القديمة من القلعة الجنوبية البابلية الحديثة التي شيدها نبو بلصر ما تزال يمكن تمييزها في ساحتها الغربية في ذات الجزء من القلعة الجنوبية كلها والتي استخدمت بعدئذ في عهد نبوخذ نصر قصرا ملكيا حقيقيا له . اما مباني الافنية الاخرى ، كالساحة الرئيسة والساحة الوسطى ، والساحة الشرقية والساحة الملحقة ، فقد شيدت بالتعاقب فوق مخطط مماثل لكنه يختلف نوعا ما كيما تلائم وحاجات المملكة المختلفة .

من بين غرف القصر التي لا تحصى غرفة مدهشة بشكل خاص ، انها غرفة العرش الواسعة التي تقع على الجانب الجنوبي من الساحة الرئيسة وهي عبارة عن غرفة مستطيلة واسعة صممت لكي تقوم بشكل متناظر مع المحور وبثلاثة مداخل من الساحة ، وحنية مركزية متراجعة قليلا في وسط جدار المؤخرة التي تحدد بها مكان عرش الملك . وفي الوقت الذي نجد فيه حقا ان غرفة عرش الملك تختلف تماما عن خلوة المعبد البابلي الحديث ، وذلك بسبب فقدان الخلوة الامامية ، فان الفرق الرئيس هو الذي جعلها تغاير غرفة العرش الآشورية التي يوضع فيها عرش الملك على منصة قرب الجدار القصير العرضي (انظر ما سبق) .

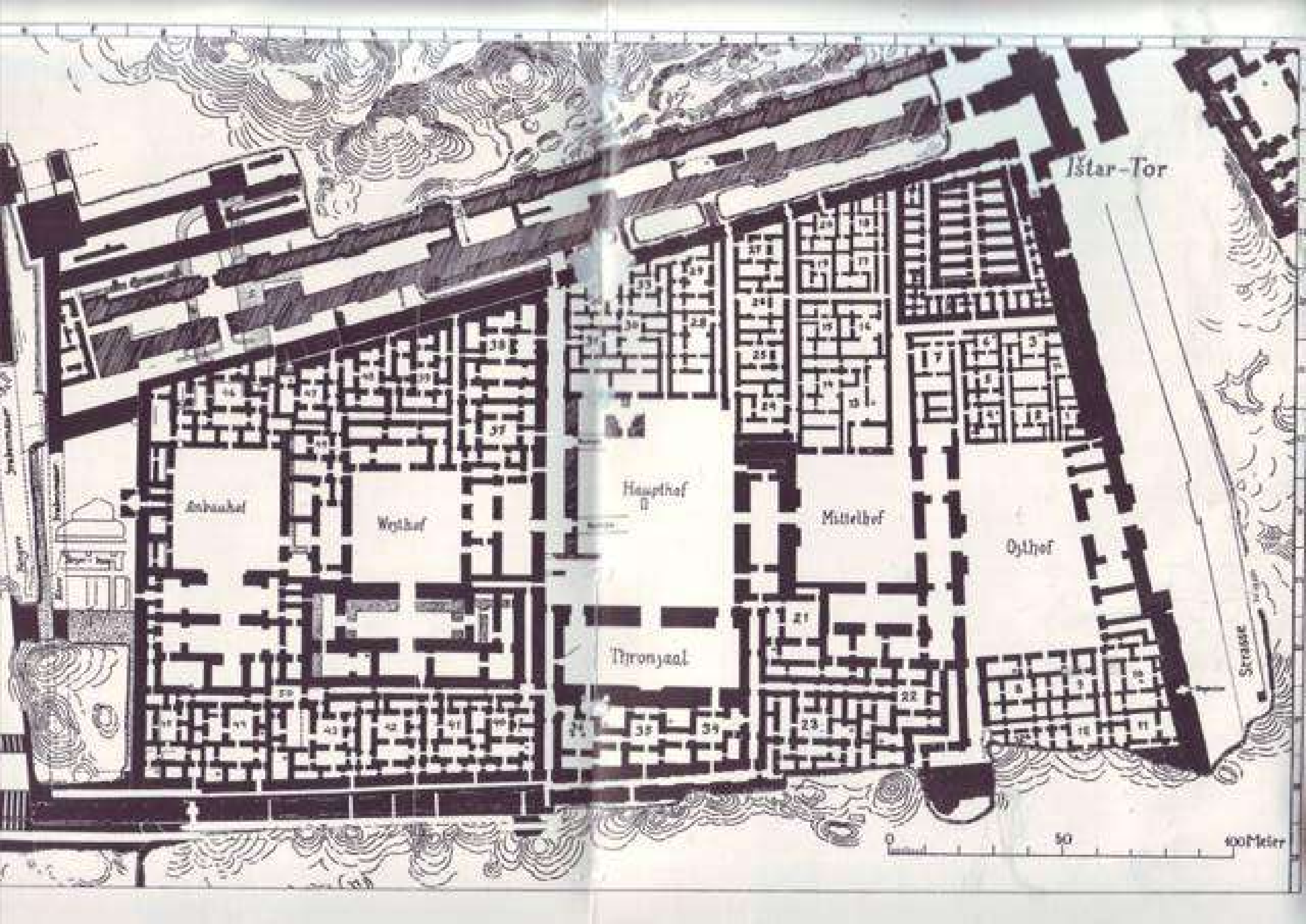
وحتى اذا ما حكمنا على شكل غرفة العرش ، فان احتفالات الملك الدينية لابد وان كانت تختلف في بابل عنها في مدينة آشور ، ولو ان مفهوم الملكية في كلتا المنطقتين من بلاد بين النهرين القديمة ، اي بابل وكذلك مدينة آشور ، كان ـ بسبب اصله المشترك في عصر فجر التاريخ السومري في الوركاء ـ مرتبطا بمفهوم الحياة ذاتها . ولعل زخرفة واجهة غرفة العرش التي تقابل الساحة الرئيسة والمصنوعة من الآجر المرسوم والمزجج ، تشير الى ذلك بقوة جدا . ذلك لأن اي امرئ يقف في الساحة الرئيسة وينظر الى الواجهة ـ كما ظهرت حين اعاد كولدواي R. Koldewey تركيبها ـ يستطيع ان يتطلع ، عبر الباب الوسطي المركزي ، الى الملك الذي يتربع على عرش في حنية (١٢) (الشكل ١١٧) .

ولما كانت هذه الغرفة هي قلب التخطيط كله كما هي فعلا ، فانها لابد وان كانت مكسوة بزخرفة من الميناء تغطي سطح الواجهة كله (لوح ٢٩٢) . ولذلك فهي

* من الراجح انه لا يقع في الجانب الآخر من الفرات بل في الجانب الشرقي ، في الأطلال الممتدة الى الشمال من بوابة عشتار في امتداد شارع الموكب خارج السور الداخلي للمدينة .



اللوح ٢٩٢ تفصيل واجهة قاعة العرش في قصر نبوخذنصر الثاني في بابل . مزينة بالآجر المطلي المزجج . الارتفاع ١٢,٠٠ متراً . متحف الدولة في برلين .


Ištar-Tor
Strasse
Anbauhof
Westhof
Haupthof
Mittelhof
Osthof
Thronsaal
0
50
100 Meter

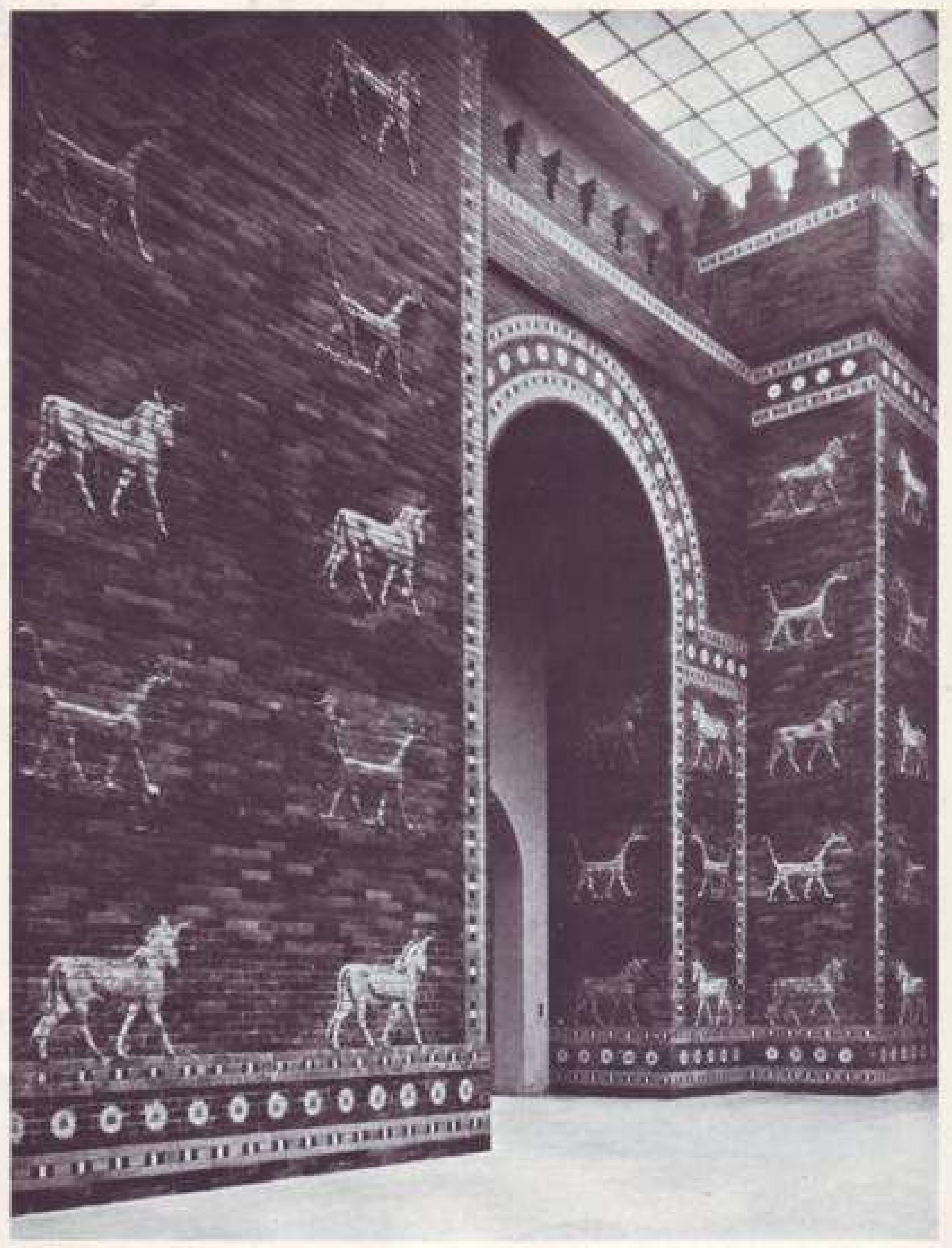
جزء من واحد من اعظم تأليف الآجر المزجج من العصر البابلي الحديث وان معناه الزخرفي الرمزي مرتبط دون شك بمفهوم المملكة البابلية القديمة . فهناك صف من الاشجار الفارعة المحورة ذات الرؤوس الحلزونية ، يمتد افريزا متواصلا من نخيلات وهو معلق فوق افريز آخر من اسود تعبر الخطى على امتداد شريط مزين بالوريدات . وليس هناك اي شك معقول بشأن معنى الزخرفة كلها ، فالشجرة والنخلة ، رمز الحياة ، القديم قدم الحضارة في بلاد بين النهرين ، معلقتان فوق الاسود ، رمز العالم السفلي الذي تتفجر منه الحياة . وفي وسط هذا يجلس الملك متربعا على عرشه لانه حامي الحياة ومجددها .

ونحن نعرف موقعين آخرين في مدينة بابل التي بناها نبوخذنصر يمكن ان نجد فيهما نماذج مماثلة لهذه الرسوم المزججة : فيما عرف باسم شارع الموكب ، وفي بوابة عشتار التي يمر شارع الموكب خلالها الى العالم القائم خارج سور المدينة المزدوج (لوح ٢٨٩) . فهنا على جدران شارع الموكب نجد الكثير من الاسود ، المصورة بصفة رمزية مرة اخرى ، وهي تخطو فوق الوريدات (لوح ٢٩٠) . لكننا ، على جدران بوابة عشتار ، نلتقي برمزين جديدين للحياة او للموت هما العجل والمشخوش Mushhush (١٣) (لوح ٢٩١) . فالعجل ـ كرمز للحياة وصديق للانسان له اصوله في اقدم لغة تصويرية في بلاد بين النهرين (١٤) . وبنفس الطريقة يمكن اعادة المشخوش ـ الى التنين الافعى ، وهو الحيوان الوصفي لآلهة العالم السفلي ، نينازو Ninazu وننكرزيدا ومردوك ونبو ـ الى عصر فجر التاريخ ، اذا كان لهذه علاقة ذهنية بالآنية ذوات الرقاب الملتوية في الاختام من عصر طبقة الوركاء الرابعة .

ومع ان موضوعها جد محدود ولا يمكن مقارنته بغنى الفكر مع تاجات المنحوتات الآشورية الناتئة الحديثة ، الا ان هذه النماذج من فن الآجر المكسو بالمينا في العصر البابلي الحديث الذي مرت الاشارة اليه الآن تماما ، تؤلف ذروة الانجاز الفني للمملكة الكلدانية ، وهي ذروة الفن ايضا في عصر نبوخذنصر . والواقع انها تمثل في الوقت ذاته المرحلة النهائية لمسرى الفرع البابلي من الفن الكلاسيكي في بلاد بين النهرين ، وتؤلف مشابهة مع صنعة الزخرفة الجدارية التي طورتها العمارة في عصر فجر التاريخ ، وهكذا نرى ان هذه الزخارف السطحية الواسعة الملونة المصنوعة من البلاطات المصبوغة بالمينا تجسد ارقى تعبير لروحية ريازة العمارة السومرية البابلية المعتبرة كلها ، وهي العمارة التي لا تعبر عن كيان داخلي وانما ـ على العكس من ذلك ـ اخذت منذ عصر فجر التاريخ فصاعدا تكشف عن تشديد البناء وضبطه وذلك عن طريق تغطيته بكساء زخرفي .

عندما ظهر الآجر المصبوغ بالمينا في بابل خلال العصر البابلي الحديث في المراحل الثلاث لابنية نبوخذنصر (ل . كولدواي Koldeway القسم الثاني والثلاثون) ، كان له توهان

الشكل ١١٧ ترسيم لشكل واجهة قاعة العرش في بابل



اللوح ٢٨٩ شكل معاد لبوابة عشتار لنبوخذنصر الثاني - مزينة بالآجر المطلي المزجج - في بابل . الارتفاع ١٤,٣٠ متراً . متحف الدولة في برلين



اللوح ٢٩٠ صورة لأسد من آجر مطوّب مزجج، من شارع الموكب في بابل. الارتفاع ١٫٠٥ متراً. متحف الدولة في برلين

اللوح ٢٩١ صورة لتنين من آجر مطوّب مزجج، من بوابة عشتار في بابل. الارتفاع ١٫٠ متراً. متحف الدولة في برلين

هنا السطح المسط تماما المزجج المرسوم، او ذو الصور النافئة المزججة. وقد كانت الصور النافئة للاسود والثيران والآلهة مؤلفة من اجر مقولب (١٥) من النوع الذي رأيناه اول مرة في الوركاء في معبد اننا الكاشي الصغير الذي بناه الملك كرانداش (انظر ما سبق) (١٦) ولذلك فان زخرفة البناء في العهد البابلي الحديث كانت على اكثر احتمال لها بعض جذورها على الاقل في العصر الكاشي. اما عن العنصر الثاني، اي الترجيج ذاته فلسنا نستطيع ان نحدد اصوله غير انه لا يوجد ادنى شك في ان الزجاج واعمال الترجيج قد حققت شهرة واسعة في بلاد بين النهرين في اواسط الالف الثاني قبل الميلاد (١٧).

من الضروري لغرض تقييم تاريخي لزخرفة البناء في العصر البابلي الحديث ـ بخلاف النحت العمراني الآشوري الى حد اللامسو التي تحف بالابواب والمنحوتات الجدارية المنحنية ـ ان ندرك العلاقة الداخلية بين الفسيفساء السومرية المخروطة وزخرفة الاجر المصبوغ في العهد البابلي الحديث. فكلا الصنفين تدعان كتلة الجدار المشيد من اللبن غير مضطربة، ولا علاقة لهما بكيان بناء الاجر وانما تغطيان السطح الخارجي بطبقة زخرفية كانت تصنع قبلا من مخاريط اجرية وملونة، ومن اجر مزرق او مقولب ومزجج مؤخرا. فكلا الصنفين تؤلفان كسوة واقية للبناء المشيد من اجر قابل للتلف بيسر. كما انهما تكشفان عن القوى الرمزية المقدسة ولكنهما لا تقولان شيئا ما عن القـوى الفنية والتركيبية التي تعمل عملها في البناء ذاته.

وهكذا فان العمارة البابلية الحـديثة وان كانت تؤلف وحدة تاريخية مع العمارة السومرية في طراز البناء وتخطيطه، الا ان مثل هذا يصدق تماما ايضا على زخرفة مرتفعاته. وكمـا ان العمارة الكلدانية اشرت تستعمل الطلوة السومرية والابنية حول الساحات والجدران الخارجية والزقورة وبيت اكيتو. كـذلك فقد حولت زخرفة الجدران التي كانت لدى السومريين، اي الفسيفساء المخروطة، الى رسم واسع مصبوغ ومن ثم دفعته بنجاح الى تطوره الاعظم. كذلك تؤلف الفسيفساء المخروطة السومرية السابقة والرسوم الجدارية البابلية الحديثة على الاجر المزجج، سوية وحدة تاريخية، هي وحدة العمارة الســومرية البابلية الكلاسيكية ووحدة زخرفة البناء.

NOTES

ملاحظات المؤلف

I Sumero-Akkadian Art

1 H. J. Lenzen, ZA NF 15, p. 1 ff., Pls. 1, 2
2 E. Heinrich, ZA NF 15, p. 38 ff.
3 W. Andrae, *Die Urformen des Bauens*; E. Heinrich, *Schilf und Lehm*
4 UVB 9, p. 28 and Pl. 34 (E. Heinrich)
5 H. J. Lenzen, ZA NF 15, p. 1 ff., Pl. 2
6 E. Heinrich, *Bauwerke in der altsumerischen Bildkunst*, p. 96: cone mosaics, p. 48 ff. the arrangement of niches, including previous interpretations and comments
7 UVB 9, p. 19 ff., UVB 10, p. 21 ff. (E. Heinrich)
8 Seton Lloyd/Fuad Safar, in *Sumer*, Vol. 3, 1947: p. 48 ff.; *Sumer*, Vol. 4, 1948
9 E. Heinrich, *Bauwerke in der altsumerischen Bildkunst*, p. 48 ff.
10 Summarizing: Moortgat, *Entstehung*, p. 74 ff.
11 Seton Lloyd and Fuad Safar, *Tell 'Uqair* = JNES 2, p. 135 ff.
12 M. E. L. Mallowan, *Iraq*, Vol. 9, 1947, Pl. LVII, and also III, IV and I
13 Plan of Eanna: H. J. Lenzen, *Die Entwicklung der Zikkurat*, Pl. 3 (detail), III a–e
14 *Ur Excavations*, Vol. 4, Pl. 20 above and below: *Orientalia* 18 (1949) Pl. VIII
15 J. Jordan, WVDOG 51 Pl. 93 d, e, i: Pl. 94 a–d
16 UVB 5, Pl. 23 a–b
17 WVDOG 51, Pl. 68 below
18 WVDOG 51, Pl. 93 d–e
19 A. Boissier, *Notice sur quelques Monuments assyriens à l'Université de Zürich*, 1912, p. 28 ff.; UVB 16, Pl. 19
20 UVB 16, Pl. 16
21 H. Frankfort, *Art and Architecture*, Pl. 9 B = OIP 60, Pl. 1
22 UVB 16, p. 37 ff., Pls. 17, 18
23 UVB 5, p. 11 ff.; Pls. 12/13
24 W. Nagel, *Das Stempsiegel im frühen Vorderasien* (Dissertation Berlin, 1955, unpublished)
25 Moortgat, *Frühe Bildkunst* = MVAeG 40, 1935, p. 78; summary of material to 1935
26 Moortgat, VR p. 3 ff.; Nos. 1–5
27 H. J. Lenzen, ZA NF 15, 1949, p. 5 ff.
28 UVB 2, Fig. 44
29 UVB 5, Pl. 26 a–d, f
30 Snake-dragon and Imdugud = L. Delaporte, *Louvre*, Vol. 2, Pl. 64, No. 9
31 UVB 2, Fig. 53
32 Moortgat, *Frühe Bildkunst*, Pl. 56, 1
33 UVB 4, Pl. 15 b–d = ZA NF 15, Pl. 3, Fig. 1
UVB 2, Fig. 34, 35 = ZA NF 15, Pl. 3, Fig. 4
34 Moortgat, *Entstehung*, p. 74 ff.
35 A. Falkenstein, *Archaische Texte aus Uruk*, p. 14
36 Summary in: Moortgat, *Frühe Bildkunst*, p. 47 ff.
37 Spouted ewer with lion: Heinrich, *Kleinfunde*, Pls. 22, 23 a; ZA NF 11, 1939, Pls. I–IV
38 *Amtl. Ber.*, 1930, p. 1. Figs. 1–3
39 Heinrich, *Kleinfunde*, Pl. 38 and 2/3
٤٠ ـ [illegible]
[illegible]
[illegible] Heinrich, *Kleinfunde*, p. 4.
Note 1, and H. J. Lenzen, UVB 7, p. 14
41 Moortgat, *Entstehung*, pp. 81–86; id., *Tammuz, Der Unsterblichkeitsglaube in der altorientalischen Bildkunst*, p. 38 ff.; E. Douglas van Buren, *Orientalia*, Vol. 12, 1933, pp. 327–35; more recently, Th. Jacobsen, ZA NF 16, 1957, p. 108 Note
42 On methods of hermeneutics cf. A. Moortgat, *3ème Rencontre Assyriologique* (Leiden 1954) p. 18 ff. For the philological sources: A. Falkenstein, *op. cit.*, p. 41 ff.
43 For the theocratic-state socialist aspects of the Sumerian temple-city cf. A. Falkenstein, *La Cité Temple*, in 'Cahiers d'histoire mondiale', Vol. 1; A. Schneider, *Die sumerische Tempelstadt* in: Plenjes, *Staatswissenschaftliche Beiträge*, Publication no. 4, 1920; Th. Jacobsen, *Early Political Development in Mesopotamia*, ZA NF 16, p. 91 ff.
44 Heinrich, *Kleinfunde*, Pl. 17 c (BM 116 722)
45 Moortgat, VR No. 19, a, b (VA 10537)
٤٦ ـ [illegible]
[illegible]
[illegible]
رقم ١٢١٤٤٠ .
Bagdader Mitteilungen, Vol. 3, 1964, p. 61, Pl. 8 a–c

47 UVB 5, Pl. 12 a, b
48 UVB 7, Pl. 24, 2; UVB 9, Pl. 27 a; UVB 11, Pl. 33
49 UVB 11, Pl. 33 a, c
50 Summary: Moortgat, *Frühe Bildkunst*, p. 49 f.; Heinrich, *Kleinfunde*, Pl. 9 ff.
51 Heinrich, *Kleinfunde*, Pl. 12 i (recumbent gazelle)
52 VR 10, 29, 30
53 Heinrich, *Kleinfunde*, Pl. 13 a, p. 47
54 Heinrich, *Kleinfunde*, Pl. 13 a, in contrast to all the other animals on Pls. 9–13
55 Heinrich, *Kleinfunde*, Pl. 8 a
56 Heinrich, *Kleinfunde*, Pl. 14 a
57 UVB 7, Pl. 24 b
58 UVB 11, title-page and Pl. 32
59 M. E. L. Mallowan, *Iraq*, Vol. 9, Pl. I
60 M. E. L. Mallowan, *Iraq*, Vol. 9, Pl. II, a–c
61 W. Andrae, *Die archaischen Ischtartempel*, WVDOG 39, Pls. 27 a and 28 c. The original is now in the British Museum; cf. M. E. L. Mallowan, *Early Mesopotamia and Iran*, p. 108, Fig. 119
62 Cf. Note 11
63 Cf. Note 12
64 Heinrich, *Kleinfunde*, Pls. 26 and 27
65 P. Delougaz, *Pottery from the Diyāla Region* = OIP 63, Coloured Plate 6
66 Heinrich, *Kleinfunde*, Pl. 33
67 Heinrich, *Kleinfunde*, Pl. 12 l
68 P. Delougaz, SAOC 7, *Studies in Ancient Oriental Civilization* (Or. Inst. Univ. Chicago); V. Christian, *Altertumskunde des Zweistromlandes*, Vol. 1, p. 171 ff., Pl. 146 ff
69 E. D. van Buren, *Foundation Figurines and Offerings*, pp. 1–10, Pls. 1–IV; Mari: A. Parrot, *Le Temple d'Ishtar*, MAM I, p. 31
70 As in the Square Temple in Eshnunna (Tell Asmar): OIP 58, pp. 173/75, Figs. 153/155
71 Temple Oval at Khafaje: OIP 53, Pls. III–VI
High Temple at Al 'Ubaid: M. E. L. Mallowan, *Iraq*, Vol. 5, p. 1 f.; Eanna at Uruk: H. J. Lenzen, *Entwicklung der Zikkurat*, p. 19, Pl. 5
72 V. Christian, *Altertumskunde des Zweistromlandes*, Pls. 151, 2 (under the Cemetery A on Hill Ingharra); E. Mackay, *A Sumerian Palace at Kish, II*, Pl. XX I ff.

٧٣ - ذلك أن القصر القائم في كيش لا يمكن عده منزلا بصفة
عادية ولكنه نموذج للبناء السومري في عصر ميسلم . لقد تأيد مؤخرا باكتشاف
[illegible] (أبو شهرين) انظر فؤاد سفر في سومر العدد ٦ ص ٣١ وما
بعدها شكل ٢ أما النسبة الزمنية التي وضعت في عصر جمدة نصر (اللوح ٣ب)
فإنها تشير إلى أنها تعزى ربما إلى عصر ميسلم ولأن ذراعيها ظاهرتان من
صدرها [illegible]

74 UVB 7, p. 41 and City plan Pl. I
75 OIP 58, Pl. 2 a (Sin Temple, Khafaje)
76 OIP 58, Pl. 5 a
77 OIP 58, Pl. 6
78 OIP 58, Pl. 19 A (Earliest Shrine)
79 OIP 58, Pl. 19 B (Archaic Shrine)
80 OIP 58, Pl. 23
81 OIP 58, Pls. 3–6
82 OIP 58, Pls. 26, 27 and Fig. 203 (reconstruction)
83 OIP 58, Fig. 204, p. 289
84 *E. Ph.* 1, p. 175 bottom right.
85 A. Parrot, AfO 12, 1937, 319 ff.; V. E. Crawford, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1960, p. 245 ff.
86 Cf. Note 59
87 E. g., VR, Figs. 53–64; Moortgat, *Frühe Bildkunst*, p. 52, Vb
88 Examples: OIP 72, Figs. 229, 231, 242, 243, 257, 291, 413 etc.; VR 65, 66, 67
89 *Ur Excavations*, Vol. 3 = L. Legrain, *Archaic Seal Impressions*
90 *Ur Excavations Texts*, Vol. 2 = E. Burrows, *Archaic Texts*; in addition, A. Falkenstein, OLZ 1937, p. 93 ff.
91 Fig. e. g. Legrain, op. cit., nos. 134, 147, 169, 252, 281, 384, 389, 398; simulated writing: op. cit., nos 417, 419, 429, 431/2; UVB 5, Pl. 27 c, *Fara*, Pl. 72 K (VA 6361)
92 A. Moortgat, *Tell Chuēra in Nord-Ost-Syrien* (1958) AGF Vol. 14
93 Zervos, p. 54; E. Ph., p. 176; Moortgat, *Frühe Bildkunst*, Pl. XVI
94 DC, Pl. 5ter, 1
95 OIP 58, Fig. 185, p. 238
96 St. Langdon, *Excavations at Kish*, Vol. I, Pl. XIII, 1, and XLII; E. Mackay, *A Sumerian Palace at Kish*, II, Pl. XXXVI, 1
97 UVB 2, Figs. 24–27
98 Moortgat, *Frühe Bildkunst*, Pl. XVI, 3
99 For a survey of the material cf. Moortgat, *Frühe Bildkunst*, pp. 28–31, as well as OIP 60, Pls. 63, 64, 65, 66, A–C, 67 A–D
100 Moortgat, *Tammuz, Der Unsterblichkeitsglaube in der Altorientalischen Bildkunst*, p. 33 ff.
101 E. Heinrich, *Fara*, Pls. 20 f and 22 a; Moortgat *Frühe Bildkunst*, Pl. XX
102 Cf. Note 191 (Seal no. 51 Bibliothèque Nationale), and cylinder seal from the Cemetery in Ur: *Ur Excavations*, Vol. 2, Pl. 194, 33; 195, 34–39
103 OIP 60, Pl. 63
104 OIC 13, Fig. 44 and *Ur Excavations*, Vol. 2, Pl. 181 below; OIP 60, Pl. 65
105 Moortgat, *Frühe Bildkunst*, Pl. *XVIII*
106 Heinrich, *Fara*, Pl. 22 a
107 Moortgat, *Frühe Bildkunst*, Pl. XVIII above
108 VR 80, 81
109 VR 77, 78
110 VR 95–97, other examples: OIP 60, p. 18 (Kh. 4. 338)

١١١ - انظر مثلا جسم الثور في كتاب
O. Weber, *Altorientalische Siegelbilder*, 213
بالنسبة إلى الموجود في كتاب E. Heinrich, *Fara*, Pl. 10 f.;
قارن لبدة الأسد في الكتاب السابق لوح ١٠ ف مع ذلك الموجود في الكتاب
الأخير لوح ٢٢ (أ) وقارن الأشكال في المختلف السابق لوح ١٠ ه مع
التطبيقات من كيش: *Excavations at Kish*, Vol. 1, Pl. 56, 3

112 VR 90 and 91
113 VR 91
114 E. Heinrich, *Fara*, Pl. 51,1
115 OIP 60, Pl. 1 A–D
116 OIP 60, Pl. 61 A
117 OIP 44, Pl. 98–101 A, B and OIP 60, Pl. 95 A, B. Other statuettes: OIP 44, Pl. 102 D–F; OIP 60, Pl. 55
118 VA 3142: cf. OIP 44, Pl. 104. The works from Lagash, DC, Pl. 5, Fig. 2 a and 2 b, are probably somewhat later
119 Cf. Notes 44, 45, 50; Pls. 22, 23
120 OIP 60, Pls. 58–59
121 OIP 60, Pl. 17 A–C
122 OIP 44, Pl. 98 ff.
123 OIP 60, Pl. 33–34
124 OIP 44, and OIP 60
125 OIP 60, Pls. 3, 4, 5
126 OIP 44, Pls. 8, 9, 10; Pl. 46 C–E; Pl. 58 A; OIP 60, Pl. 4 A, B; Pl. 11 B, C; Pl. 57 A, B; Pl. 19, A, B
127 OIP 60, Pls. 89–90; OIP 44, Pls. 23–24
١٢٨ ـ باستطاعة المرء أن يقارن التماثيل الصغيرة لرجال [illegible] من معبد سن في خفاجي OIP ٤٤ الرسوم ٣٦ ، ٣٧
129 Cf. BaM I, 1960, p. 10 ff; Table 2
130 OIP 44, Pl. 35 A–C
131 OIP 44, Pl. 41 A–D
132 OIP 60, Pls. 82–83; OIP 44, Pl. 5 A and 25 C; OIC 19, Fig. 64; OIP 44, Pls. 4 and 5
133 OIP 44
134 OIP 44
135 BaM I, 1960, 1 ff.
136 OIP 44, Pl. 15 B; 16 AB; 74 AC; 75 A–C; 79 A–C; 84 A; 81 A, B; 83 A–D
137 OIP 44, Pl. 76 A–C; 77 A–C; 77 D–F; OIP 60, Pl. 26 A, B
138 OIP 44, Pl. 78 A–C
139 A. Parrot, *Le Temple d'Ishtar* = MAM I, Pls. 27–30; id., *Mari* (Munich 1953), Pls. 12–15
١٤٠ ـ سبق أن أعلن ثورو دانجان (BA ٣١، ١٩٣١، ص١٤٢) [illegible]
[illegible]
141 A. Parrot, *Le Temple d'Ishtar*, Pl. 65 (No. 2588), p. 190, Fig. 99
142 *Syria*, Vol. 30, 1953, 209 f; A. Parrot, *Mari* (Munich 1953), Pls. 41–47
143 *Syria*, Vol. 30, 1953, 209 f, Fig. 9
144 OIP 44, Pl. 70 F–H
145 OIP 60, Pl. 32 A–C
146 OIP 60, Pl. 39 B, C
147 OIP 60, Pl. 42 A, B
148 Four views, as in AGF 53, Fig. 12 ff.
149 AGF op. cit., Figs. 16–20
150 AGF op. cit., Fig. 21
151 *Syria*, Vol. 31, 1954, p. 155, Fig. 1 (square type of cella, betylos)
152 OIP 53 (Temple Oval)
153 OIP 44, Pl. 55 A–D
154 OIP 44, Pls. 48–50; on the inscription: OIP 58, p. 295
155 For comparison there is only the very badly preserved figure from Ashur, in WVDOG 39, Pls. 34 c–e, 37 e
156 WVDOG 39, Pl. 32 a–d
157 OIP 60, title-page and Pls. 19–20
158 WVDOG 39, Pl. 30 a–d (VA 8142)
١٥٩ ـ هناك سلسلة كاملة من التماثيل الصغيرة من ماري تعود إلى ذات المرحلة من التطور [illegible]
[illegible]
[illegible] OIP ٦٠ الرسوم ٩ ، ١٠
160 A. Parrot, *Le Temple d'Ishtar*, Pl. XXX (178); Thureau-Dangin, RA 31, p. 141; J. Gelb, *Old Akkadian Writing and Grammar*, p. 2
161 E. Pls. 1, p. 204 A; UVB 16, Pl. 20
162 G. Contenau, *Monuments Mésopotamiens*, Pl. 1; UVB 16, Pl. 20 a–c
163 *Anal. Bor.*, 36, 4 p. 75 ff. Also: Th. Jacobsen, *The Sumerian King-List*, p. 183
164 A. Parrot, *Le Temple d'Ishtar*, Pls. XXV/XXXVI (174); Inscription: F. Thureau-Dangin, RA 31, p. 140 f.
165 UE 2, Pl. 150
166 E. Banks, *Bismaya, or the lost city of Adab*, p. 185 ff., Fig. 99, 191–193, Zervos, p. 101; RLV 7, Pls. 131/132; Thureau-Dangin, SAK, p. 152 f, Note 2: probably earlier than Ur-Nanshe
167 A worshipper from Lagash comes from about the same phase: DC, Pl. 6bis, 1 a–c = Zervos, p. 100
168 *Sumer*, Vol. 14, 1958, p. 109 ff.
169 UE 4, Pl. 40
١٧٠ ـ يمكن فهم المرحلة التاريخية الأخيرة التي [illegible]
[illegible]
(الرافقة لوح ٣)
171 E. g., A. Parrot, *Mari*, Fig. 55; *Syria*, Vol. 17, 1936, Pl. 21; E. Ph. I, p. 205 C; OIP 60, Pl. 43, 44 A–B; small head in Munich: *Münchner Jahrbuch*, Vol. 3, p. 60
172 OIP 60, Pl. 44
173 A. Parrot, *Mari*, Figs. 52–53
174 WVDOG 39, Pl. 34 a–b; Pl. 35 a–d
175 This figure has its exact counterpart in the statuettes OIP 44, Pl. 80 and A. Parrot, *Le Temple d'Ishtar*, Pl. XLI (341)
176 BMQ I, Pl. XIX; Zervos, p. 133. For comparison, A. Parrot, *Le Temple d'Ishtar*, Pl. XXXVI (172)
١٧٧ ـ أن التمثال [illegible] من مدينة آشور WVDOG
٣٩ لوح ١ ـ ج) له وضعه الخاص بسبب ردائه الذي [illegible]

178 DC, Pl. 1ter 3 a/b or Zervos, p. 124 f. = L. W. King, *A History of Sumer and Akkad*, p. 40
179 *Sumer*, Vol. 5, p. 131 ff.
180 E. Sollberger, *Sumer*, Vol. 13, p. 62 ff.
181 Cf. the back view especially: OIP 44, Pl. 66
182 *Syria*, Vol. 17, Pl. II
183 *Syria*, Vol. 16, Pl. XX, 2 and p. 129, Fig. 9
184 OIP 60, Pl. 8
185 UE 1, Pl. IX, 1 and 2
186 ZA 40, Pls. I/II; Zervos 123

١٨٧ ـ يجيء التمثال المقطوع الرأس لدادا ـ ايلوم من مدينة اور
من ذات مرحلة الطول ومع ذلك فقد ظهر قبلا ميل نحو تصوير كل الاشكال .

188 DC, Pl. 6ter, 1 a-b and 47, 2
189 For the development of Style, *cf.* VR, pp. 13–18
190 E. Heinrich, *Fara*, Pls. 42 b–f; 43 b, i, g, l, m; 44 a, h, l, n; 45 l; cf. VR, p. 13
191 L. Delaporte, *Bibl. Nat.*, No. 51; cf. Note 102
192 DC, Pl. 2bis, Fig. 1, 2
193 UE 2, Pl. 196, 55; VR, p. 14 f.
194 A. de la Fuÿe, *Documents présargoniques*
195 UE 2, Pls. 207, 214
196 VR 117
197 VR 144
198 Zervos, p. 102
199 The figures of the gods on the incised stone plaques from Nippur (Zervos, pp. 92/93) are scarcely less bulky
200 DC, Pls. 42, 43bis
201 Cf. Notes 210 and 212
202 Scenes from the cycle of the symposium on two fragments from Mari; A. Parrot, MAM I, p. 124, Fig. 69; Sacred Marriage: OIP 44, Pl. 122 A
203 *E. Ph.*, p. 198 = Zervos, p. 150
204 *Amtl. Ber.*, 36, p. 116, Fig. 44 = Zervos, p. 99
205 AJ 6, Pl. 53 = Zervos, p. 85
206 *E. Ph.*, p. 208
207 Summarized in: A. Parrot, *Tello*, p. 90 f. The original publications are also quoted there.
208 DC, Pls. 3–4, 48, 48bis, p. XXXVIII–XLII, F. Thureau-Dangin, SAK, p. 11 ff.
209 *E. Ph.*, 1, p. 193
210 UE I, Al 'Ubaid; cf. Note 201
211 UE 2, *The Royal Cemetery*; A. Moortgat, *Tammuz, Der Unsterblichkeitsglaube in der altorientalischen Bildkunst*, p. 13 f. (which pays special attention to Sumerian beliefs concerning death)
212 UE 1, Al 'Ubaid, Pl. U 32; cf. Note 201
213 UE 2, Pl. 105 (so-called 'Animal Orchestra')
214 UE 2, Pls. 87–89
215 UE 2, Pl. 115
216 W. Hallo, *Early Mesopotamian Royal Titles*

٢١٧ ـ يجب ان تحتكون الطبقة السابقة للعصر الاكدي من معبد
اينانا في نفر حلقة موكدة بين طرفة الطول والطرفة التي اعقبها (انظر ILN
٦ ، ٩ ، ١٩٥٨ ، ص ٣٨٦ شكل ١) وكل الشيء المحتمل هنا ان القطعة
ليست طرفة عادة مقسمة الى قطعتين

218 AGF, Vol. 14, p. 9 ff., Plan II and III
219 OIC 17, Fig. 20
220 *Iraq* 9, Pl. LX
221 WVDOG 66 = C. Preusser, *Die Paläste in Assur*, p. 6 ff., Pl. 3
222 Op. cit., pp. 10 and 12
223 MDOG 73, p. 2; AfO 13, p. 83
224 MAO 2, p. 666, Fig. 462/3; Unger, SAK, Fig. 33; E. Nassouhi, RA 21, p. 66; Pézard-Pottier, p. 29, No. 1
225 Pézard-Pottier, p. 30, No. 2; Unger, SAK, Fig. 34; Nassouhi, RA 21, p. 72, Figs. 6, 7; Pritchard, Pl. Vol. No. 307. Inscription on fragment with net: MDP 10, p. 7 ff. below
226 E. Unger, RLV 7, 172, Pl. 134 c (Istanbul Mus. No. 5288)
227 *E. Ph.*, 1, p. 225
228 *Syria* 21, p. 14, Pl. VII; *Syria* 20, p. 11 ff., Pl. VII; p. 12, Fig. 8
229 *E. Ph.* 1, p. 203
230 UE 4, Pl. 41 d; The best reproduction: Museum Journal 18, p. 238. Reconstruction of the relief in: J. Prinhard, *Bilder zum Alten Orient*, No. 606; AJ 6, Pl. 54 b; Mededelingen, Vol. 7, Pl. h. Text: UE Text 1 (Text No. 28)
231 UE 4, Pl. 43 below; best reproduction: Zervos, Pls. 210, 211
232 UE 4, Pl. 43 above
233 VA 6980: W. Andrae, WVDOG 39, p. 68, Pls. 38/39
234 DC, Pl. 5bis, 3 a–c; RA 5, p. 113, Pl. IV; Contenau, *Ant. Or.*, Vol. 1, Figs. 12/13
235 *Sumer* 10, 1954, p. 116 ff., Pls. I/II and XIII 1957, p. 222, Figs. 1/2 = Hirmer-Strommenger 118/119

٢٣٦ ـ هناك بعد العدد كتبه ملك عنوان ، تصوير الاكدي
شركا و كلا ، يجب ان النتائج التاريخية ربما لم الحصول عليها عن طريق
الرسائل الاثرية الخاصة وذلك باستعمال المقاصد الباقية والطرق الصحيحة
(مجلة الاصول جلد ٧ ، ١٩٦٣ ص ، وما بعدها) ولم يحاول الكاتب ان
يعرض تاريخا صحيحا حسن العصر الاكدي لكن يمكن القول ، اعتمادا على
اسلوب النحت ، بانه يعود الى الجيل الثاني

237 MDP 7, p. 22 f.; *E. Ph.* 1, p. 212
238 For other stelae or fragments of reliefs from thrones cf. P. Amiet in: *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 15th Annual Publication 1965, No. 6, pp. 239/244

٢٣٩ ـ ان التمثال الرمزي المصنوع من برونزة والذي عثر
الوقف الملابي اليوم باللوفر (MDP ١٠ ص ١) كان عملا اخذ
استنبطه من عصر ميسلم .

240 MDOG 73, p. 2; AfO 13, p. 83
241 *E. Ph.* 1, p. 213 (b); Pézard-Pottier, No. 46; MDP 10, p. 2 and Pl. 1, 1 (Inscription)
242 For the significance of the dress: E. Strommenger in: ZA NF 19, p. 32 and 34
243 W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, p. 88, Pl. 44 b = MDOG 29, p. 41 ff., Figs. 22/23
244 Pézard-Pottier, No. 47; MAO 2, Fig. 466
245 MDOG 66, p. 27, Fig. 12

246 a) Pézard-Pottier, No. 48; MDP 10, p. 2 and Pl. 2, 2
b) Pézard-Pottier, No. 49bis; RA 7, p. 103 f.
247 Pézard-Pottier, No. 48
248 *E. Ph.*, 211, B
249 Pézard-Pottier, No. 50, Inscription: MDP 6, p. 2 ff., Pl. 1, 1; G. A. Barton, *Royal Inscriptions of Sumer and Akkad*, p. 142 f.
250 E. Strommenger, in: ZA NF 19, p. 41 f.
251 E. Meyer, *Sumerier und Semiten*, Pl. III; Zervos, Pl. 164; Thureau-Dangin, SAK 1, p. 166/7 f.
252 *Iraq*, Vol. 3, p. 104 ff., Pls. V–VII
253 For the attribution to Naram-Sin of the bronze head found by Mallowan in Nineveh (*Iraq*, Vol. 3, Pls. 5–7) cf.: A. Moortgat, in: A. Scharff – A. Moortgat, *Ägypten und Vorderasien im Altertum*, p. 267, and recently: M. Th. Barrelet, in: *Syria*, Vol. 36, p. 20 ff. The fragment of a diorite head from Telloh (DC, p. 47 f., Pl. 21, 1) comes from an exact counterpart to the bronze head from Nineveh
254 MDP 1, Pl. 10; MDP 2, Pl. 11; *E. Ph.* 1, Pls. 214/215; E. Meyer, *Sumerier und Semiten*, Pl. IV; Zervos, Pl. 165 f.; Inscriptions: MDP 2, p. 53 and MDP 3, p. 40
٢٥٥ - أ. مورتكات، Baghdad Mitteilungen جلد ٢
ص ٨٢ وما بعدها . ان الصور الحديثة لهذه المنحوتة [illegible]
[illegible]
256 R. M. Boehmer, *Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit*, Untersuchungen zur Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie, Vol. 4
257 OIP 72, Pl. 63, No. 702
258 Cf. R. M. Boehmer, op. cit., p. XVIII (Introduction), where this early Sargonic glyptic is called 'Akkadian Ia'.
259 UE 2, Pl. 212, No. 307
260 UE 2, Pl. 212, No. 309 = UE 3, Pl. 31, No. 557
261 R. M. Boehmer, op. cit., Fig. 326 f.
262 Cf. the list of dated seals of E. Unger, under 'Glyptik' in: RLV, Vol. 4, 2, p. 370
263 L. Delaporte, Louvre I, Pl. 9 (T. 106) = H. Frankfort, *Cylinder Seals*, p. 99, Fig. 31
264 VR, Pl. B 1 = H. Frankfort, *Cylinder Seals*, Pl. 17 c
265 E. g., VR 188 and UE 10, Pl. 15, Fig. 186
266 L. Delaporte, *Louvre I*, (T. 107), Pl. 9, No. 11 a and b; DC, Pl. 30bis, Fig. 6; p. 282, Fig. B
267 L. Speleers, *Catalogue des Intailles des Mus. du Cinquantenaire*, Vol. 1, p. 222, No. 432 = H. Frankfort, *Cylinder Seals*, Pl. 24 a; further, op. cit., Fig. 36
268 VR 234, 235
٢٦٩ - ان تشخيص [illegible]
[illegible]
270 For Sumero-Akkadian mythology, cf. recently: S. N. Kramer, *Mythologies of the ancient World*, p. 95 ff.
271 VR p. 23 ff.; H. Frankfort, *Cylinder Seals*, p. 62 ff.
272 G. A. Eisen, *Ancient Oriental Seals*, Collection Moore (OIP 47), No. 37 = Excav. at Kish, Vol. 4, Pl. 34, 3
273 Seal of the scribe Adda, BM 89 115 = O. Weber, *Altorientalische Siegelbilder*, Fig. 375 = H. Frankfort, *Cylinder Seals*, Pl. 19 a
274 A. Scharff / A. Moortgat, *Geschichte Ägyptens und Vorderasiens im Altertum*, p. 272 ff.
275 WVDOG 39, p. 95 ff.
276 Cf. Note 32
277 OIP 72, p. 33, Pl. 64, No. 689–691
278 Cf. *Syria*, Vol. 19, Pl. IV and VI, 4, p. 16 f.; Pl. VII 2. Recently: A. Parrot, MAM 2, *Le Palais, Documents et Monuments*, p. 14 ff., Pl. XII
279 E. D. van Buren, *Foundation Figurines and Offerings*, Fig. 10 ff.; *E. Ph.*, I, p. 242, A and B
280 MDP 6, Pl. 2
281 E. D. van Buren, op. cit., Fig. 16
282 UE, Vol. 5 = C. L. Woolley, *The Ziggurat and its Surroundings*, Pl. 68 and 86
283 Ground-plan: UE, Vol. 5, Pl. 68; View of the ruins, op. cit., Pl. 40 ff.; Reconstruction: op. cit., Pl. 48 ff.
284 H. J. Lenzen, *Die Entwicklung der Zikkurat*, Pls. 9–11, 27 a and p. 20 ff.
285 For the Kukunnum cf.: R. Ghirshman, *Troisième Campagne de fouilles à Tchoga-Zanbil près Suse*, 'Arts Asiatiques', Vol. I, 1954, pp. 91–93 (Inscriptions of Untash-Huban)
286 Plan: AJ, Vol. 4, Pl. XLIV
287 AJ, Vol. 10, Pl. XXXVII a
288 Seton Lloyd, *The Gimilsin Temple* = OIP 43, Pl. 1
289 Seton Lloyd, *The Gimilsin Temple* = OIP 43, Pl. 1
290 AJ 6, 1926, p. 382, Pl. 57
291 Ashur: cf. Note 220; Tell Brak: cf. Note 221
292 With Woolley's Notes on these tombs cf. the still provisional AJ 11, p. 347 ff., Pl. 45
293 A. Moortgat, *Tammuz, Der Unsterblichkeitsglaube in der altorientalischen Bildkunst*, p. 53 ff.
294 A. Parrot, MAM 2, *Le Palais, Architecture*, p. 255 ff.
295 Summary of all the Gudea statues with bibliography in A. Parrot, *Tello*, p. 160 ff., Pls. XIII–XVIII
296 DC, Pls. 11 and 13, 2 = Zervos, p. 181 = *E. Ph.* 1, p. 232/33; DC, Pl. 15, 5 and 20; DC, Pls. 10 and 13, 1 = Zervos, p. 184 = *E. Ph.* 1, p. 230; DC, Pls. 14/15 = Zervos, p. 183; DC, Pls. 16/19 = Zervos, p. 182 = *E. Ph.* 1, pp. 234/36

297 M. Lambert – J. R. Tournay, *La Statue de Gudea*, in RA 45, 1951, p. 50ff.; DC, Pl. 16ff.; SAK, p. 73; *E. Ph.* 1, p. 234ff.
298 Cf. back view of the 'architecte au plan' = DC, Pl. 16
299 *E. Ph.*, p. 237
300 F. Thureau-Dangin, in: *Monuments Piot*, 28, Pl. 8
301 DC, Pls. 7/8 = *Zervos*, p. 177
302 DC, Pl. 12, 2; Zervos, p. 179; E. Meyer, *Sumerier und Semiten*, Pl. 6 (VA 2910); and D. Opitz, in: AfO 7, p. 127ff.
303 SAK, p. 67ff.
304 M. Lambert – J. R. Tournay, op. cit., in: RA 45, p. 60ff.
305 *E. Ph.* pp. 228/29; SAK, p. 86f.
306 E. Sollberger, in: JCS 10, 1956, p. 11ff.
307 B. Meissner, *Die babylonische Literatur*, Vol. 1; Zervos, p. 222
308 RA 27, 1930, p. 162 f., Pls. I/II
309 F. Thureau-Dangin, in: *Monuments Piot*, 27, 1928, p. 104ff.; *Zervos*, p. 218ff.
310 DC, Pl. 21bis 3; AJ 6, Pl. 51c; DC, Pl. 21, 4 (Iraq Museum, U. 6306)
311 *Syria*, Vol. 17, p. 24f., Pl. VII, Fig. 13; Vol. 19, Pl. IV; MAM 2, *Le Palais, Documents et Monuments*, p. 2ff., Pl. I ff.
312 AJ 6 (U. 6306; IM 1175), Pl. LI, c
313 DC, Pl. 21bis, 3
314 DC, Pl. 21, 4
315 A. Parrot, *Syria*, Vol. 19, Pl. VII, 1; MAM 2, *Le Palais Documents et Monuments*, p. 16ff., Pls. IX–XI
316 WVDOG 55, Pl. 21 a–d, or Pl. 22 a–d
317 E. Unger, *Sumerisch-Akkadische Kunst*, Fig. 32
318 E. Nassouhi, AfO 3, p. 109; F. Thureau-Dangin, in: RA 34, p. 75; G. Dossin, in: Syria, Vol. 21, p. 164 f.
319 WVDOG 55, Pl. 22 d
320 Pézard-Pottier, No. 55, SB 57
321 OIP 43, p. 183

٣٢٢ ـ ومن تماثيل [illegible] لامرأة من هذا العصر قد يكون هو تمثال
[illegible]
[illegible]

323 UE Texts I, No. 103, p. 23, Pl. XVIII, and as well: OLZ 1931, p. 115ff. and *Iraq*, Vol. 13, p. 38f.; AfO 17, pp. 25 and 46; before restoration: AJ 6, Pl. LIIa, after restoration: MJ 18, p. 224ff. = Zervos, 124
324 DC, Pl. 26bis, 1; 2
325 H. de Genouillac, *Fouilles de Tello*, Pl. 84, 1
326 DC, Pl. 25, 5 (Ningirsu with the goddess Baba on his knees)
327 DC, Pl. 25, 4
328 DC, Pl. 44, 1 a, b, c; Zervos, pp. 200/201
329 E. D. van Buren, *The God with streams*
330 Zervos, p. 214f.; DC, Pl. 24, 3 and 4
331 H. Lenzen, *Die Entwicklung der Zikkurat*, Pl. 9, Q; G. Cros, *Nouvelles fouilles de Tello*, p. 283
332 AJ III, p. 319ff.; VI, p. 371 ff.; Pl. XLVI, b
333 G. Cros, *Nouvelles fouilles de Tello*, Pl. X, 1
334 A. Parrot, *Tello*, p. 181, Fig. 37
335 E. Meyer, *Sumerier und Semiten*, Pl. VII
336 Delaporte, *Louvre I* (T. 108), Pl. X
337 E. Meyer, op. cit., p. 55, Pl. VIII, right and left
338 RA 30, pp. 111–115; AJ 5, p. 397ff., Pls. 46–48; MJ 16, p. 30ff. and 5ff.
339 UE Texts I, No. 44
340 MJ 16, p. 32
341 *E. Ph.*, p. 227
342 RA 30, Pl. I above
343 *E. Ph.*, p. 230 B
344 RA 30, Pl. II below or Heuzey, *Origines Orientales*, Pl. II
345 MJ 16, pp. 48/49 or Zervos p. 204
346 AfO 19, p. 1ff.

٣٤٧ ـ [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

348 Porada, *Corpus I*, Pl. XLIII, 274
349 R. M. Boehmer, *Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit*
350 E. D. van Buren, ZA 50, p. 92ff.
351 Delaporte, *Louvre I*, Pl. 8 (T. 66, T. 73/74)

٣٥٢ OIP ٤٣ [illegible] ١٠٠ [illegible]
[illegible]
AfO ١٨ ص ١٠٠ ملاحظة ٢٤ [illegible]
[illegible]

353 A. Parrot, *Sumer*, p. 275
354 A. Parrot, MAM 2, *Le Palais, Peintures murales*
355 A. Parrot, MAM 2, *Le Palais, Peintures murales*

٣٥٦ ـ [illegible] MAM ٢ [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

357 A. Moortgat, *Die Wandgemälde im Palast zu Mari und ihre historische Einordnung*, in: *Bagdader Mitteilungen*, Vol. 3, 1964 (= Festschrift, E. Heinrich), p. 68ff.
358 A. Parrot, op. cit., p. 53 ff., Pls. A and VII–XIV
359 A. Parrot, op. cit., *Peintures murales*, Pls. X/XI
360 A. Parrot, op. cit., Pls. IX/XI
361 A. Parrot, op. cit., *Documents et Monuments*, p. 189ff.
362 A. Parrot, op. cit., Pls. 41/42
363 W. Eilers, *Die Gesetzesstelle Chammurabis* = AO 32, Nos. 3/4, p. 5, Note 4
364 A. Parrot, op. cit., *Peintures murales*, p. 16ff.
365 A. Parrot, op. cit., Fig. 18 = A. Parrot, *Sumer*, Fig. 345

366 A. Parrot, op. cit., Pl. B, 2 = A. Parrot, *Sumer*, Fig. 344

٣٦٧ ـ ان هالة لا يكون سوى اله جالس على عرش . كما نستطيع
ذلك من المشهد ، مثلاً في عنوان وتركيب على ختم اسطواني سومري حمل
في صورة مورتكات وكذلك في كتاب فرانكفورت اختام اسطوانية اللوح ١٢
وما بعدها والى نص الى ... مورتكات . كوريس عن هذه الاشارة .

368 U. Moortgat-Correns, *Westsemitisches in der Bildkunst Mesopotamiens*, in: AfO 16, p. 287 ff. Cf. with this stele under *Altbabylonische Kunst*, Note 26
369 J. Laessoe, *The Shemshara Tablets* (1959)

٣٧٠ ـ ليس في مقدور المرء ان يفصل هذه القاعة الثانية من
الرسوم الجدارية من قطع اخرى لاحصر لها تحتها اقدم ، وردت في MAM
٢ القصر الرسوم الجدارية ص ١ وما بعدها الشكل ٦ وما بعده . ذلك
ان اسلوب رسمها وتصويرها غريب في الفن والاسلوب الذي صنعت بهما
القاعة الثانية ولو انها تشترك عددا كبيرا من الرسوم المصورة الجديدة .
وكل هذه القطع تعود في الاصل الى الساحة ١٣١ والغرفة ٣٢ من مركز
ما سمي بالمقر الملكي داخل القصر . وذلك لان هذا القسم من القصر
ربما يعود تاريخه الى عصر يسمخ - ادد .

371 A. Parrot, op. cit. p. 70 ff., Pls. XVI–XXI, B, b; E, Fig. 57
372 A. Parrot, op. cit., Pl. E
373 L. Legrain, MJ. Vol. 18, p. 96
374 G. Cros, Nouvelles Fouilles de Tello, p. 285, Pl. IX, 2, 3
375 Cf. Akkadian impressions on clay tablets from Telloh, cf. R. M. Boehmer, *Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit*, Pls. LXII and LXIII
376 Cf. A. Moortgat, *Die Wandgemälde des Palastes zu Mari und ihre historische Einordnung*, in: Festschrift E. Heinrich = *Bagdader Mitteilungen*, Vol. 3, 1964, p. 68 ff. (cf. also Note 357)

II Old Babylonian Art

1 A. v. Haller, *Die Heiligtümer in Assur* = WVDOG 67, p. 17, Fig. 2
2 A. Parrot, *Syria*, Vol. 41, p. 6, Fig. 1
3 OIC 20, p. 74 ff., Fig. 60, OIP 72, inclusive plan Pl. 96
4 *Sumer*, Vol. 2, No. 2 (after p. 30); *Sumer*, Vol. 3, pp. 22, 24
5 Seton Lloyd, *The Gimilsin Temple and the Palace of the Rulers*, OIP 43, p. 97 ff., Fig. 87 f.
6 Seton Williams, *Palestine Temples*, Iraq, Vol. 11, p. 77 ff.
7 Dagan Temple in Ugarit, Temple at Level I in Alalakh
8 L. Woolley, *Alalakh. An Account of the Excavations at Tell Atchana*, Fig. 35
9 A. Parrot, MAM 2, *Le Palais, Architecture*
10 A. Parrot, MAM 2, *Le Palais, Documents et Monuments*, p. 11 ff., Pls. VII–VIII
11 Seton Lloyd, OIP 43, p. 27 ff., Pl. I
12 VR, Section *Glyptik der Altbabylonischen Zeit*, p. 31 ff.
13 Cf. Note II 18
14 E. Unger, in: RLV (see under Glyptik), Vol. 4, p. 365 ff.; VR., p. 30 ff.; Summary of the seal impressions on documents of the Old Babylonian Period from Sumu-abum to Samsu-ditana. – W. Nagel, in: AfO 18, p. 319 f.
15 J. Kupper, *L'iconographie du Dieu Amurru*

١٦ ـ لقـد عثر لنا كل من زوجة ستكلد ، ومالور لوح انه
سولايو . وزوجة دام - سن . بكاتي . علما يحتوي هذا الموضوع

17 I. e. VR 467–470
18 MAM 2, *Le Palais, Documents et Monuments*, p. 189 ff., Pls. 41/42
19 MAM 2, op. cit., p. 169 ff., Pl. 48; Fig. 204
20 MAM 2, Le Palais, *Peintures murales*, p. 8 ff.
21 A. Parrot, MAM 2, op. cit., Fig. 7
22 A. Parrot, MAM 2, op. cit., Fig. 25
23 A. Parrot, MAM 2, op. cit., Fig. 35
24 A. Parrot, MAM 2, op. cit., p. 6 ff., *Fig. 4 ff.* and Pl. III
25 A. Moortgat, in: BiOr 9 (1952), p. 92 ff.
26 *E. Pb.* 257
27 OIP 60, Pl. 75 A, No. 336; p. 21
28 OIP 43, p. 116 ff.
29 H. R. Hall, *Babylonian and Assyrian Sculpture in the British Museum*, Pl. IX above, left
30 H. Schmökel, *Hammurabi von Babylon*, p. 124
31 *E. Pb.* 259; MDP 4, p. 11 ff.; Pl. 3 ff.
32 W. Eilers, *Der Codex Hammurabi*, AO 31, Issue 3/4, p. 5, Note 4
33 *E. Pb.* 247
34 H. Schäfer, *Von Ägyptischer Kunst*, 4th edition, Wiesbaden, 1964, with epilogue by E. Brunner-Traut (Die Aspektive)
35 Cf. Note 16
36 *E. Pb.* p. 247
37 R. Opificius, *Das altbabylonische Terrakottarelief*, Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie, Vol. 2
38 Op. cit., No. 488, Pl. 13

٣٩ ـ وكذلك المنحوتة الفخارية المعروفة باسم « بورني » والتي
تمثل مشهد الهة عارية مجنحة ، ذات مخالب طير بدلاً من الاقدام ، تقف
منتصبة على اسد متقاطعين بين بومتين ، وتقف المنحوتة كلها على جبل . فهذه
يمكن ان يرقى تاريخها الى عصر حمورابي وذلك بسبب الطراز المفرط في
المنحوتة . وهي تمثل دور جودة رفيعة وانه يجدر ، بالنظر الى ندرة القطع
الفنية من عصر حمورابي ، واحدا من احسن الامثلة المتوفرة قريبا من فن
هذا العصر

40 R. Opificius, op. cit., no. 208, p. 73
41 D. Opitz, in: AfO, p. 350 ff., Fig. 1
42 E. Strommenger, *Bagdader Mitteilungen*, Vol. 11, p. 73, Pl. 21
43 F. Thureau-Dangin, RA 31, 1934, p. 144; *Mélanges Syriens* (R. Dussaud, 1939, p. 158
44 J. Pritchard, *The Ancient Near East in Pictures*, p. 175, No. 517

45 WVDOG 61, Pl. 242; cf. also: 1) R. M. Boehmer, *Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit*, Nos. 392, 393, 430; 2) MAM 2, *Le Palais, Peintures murales*, Pl. XVII; XX, 1; E; Fig. 60; 3) UVB 1, Pl. 15; 4) WVDOG 53, Pl. 1; 5) WVDOG 66, Pl. 25 a, b
46 *Syria*, Vol. 18, p. 78 Pls. XIII–XIV
47 OIP 60, Pls. 77, 78 or 79 and 80
48 Op. cit., p. 21
49 W. Nagel, in: AfO 18, p. 323, Fig. 1
50 Cf. in the glyptic: for instance VR 523
51 MAM 1, *Le Temple d'Ishtar*, p. 111, Pl. XLV
52 G. Contenau, *Ant. Or.* 14/15 = *E. Ph.*, pp. 216/217
53 R. Dussaud in: *Monuments Piot.* 33, p. 1 ff.; *E. Ph.* 1, p. 261 B
54 R. Dussaud in: *Monuments Piot.* 33, p. 1 ff.; *E. Ph.* 1, p. 261 C
55 Pézard-Pottier, No. 58; *E. Ph.* 1, p. 262
56 Pézard-Pottier, op. cit., Nos. 54, 55, 56, 57, 63
57 MAO, Vol. 4, p. 2125, Fig. 1174, where for the first time the significance of this head is pointed out = *E. Ph.*, p. 257 A/B
58 Cf. the summary in VR, Section *Altbabylon. Zeit, Ausgang*, p. 44 ff.
59 VR, 497 ff.
60 F. Böhl, in: JEOL 8, p. 725 ff., Pl. XXXV
61 W. Andrae, in: *Amtl. Ber.* Jahrg. 58, 34 f. and Fig. 4
62 MAM 2, *Le Palais, Documents et Monuments*, Pl. XVI ff., p. 33 ff.
63 Op. cit., p. 36, Fig. 30 (1129); Pl. XVII

III Middle Babylonian (Kassite) Art

1 F. Delitzsch, *Die Sprache der Kossäer*; K. Balkan, *Kassitenstudien*
2 UVB 1, p. 53
3 UVB 1, Pl. 20
4 UVB 1, Pls. 25–27
5 Moortgat, *Bergvölker*, Pl. 96
6 UE, Vol. 5, p. 49; UE, Vol. 8, pp. 3, 64
7 Remains in the Baghdad Museum, reference in Hirmer-Strommenger, p. 90
8 *Iraq*, Suppl. 1944/45, pp. 11–13
9 *Eurasia Septentrionalis Antiqua*, Vol. 10, 1936, pp. 115–127
10 RA 35, 1938, p. 179 ff., pp. 227, 426, 427 = 11 and 12
11 AJ 5, p. 387, Fig. 6; UE, Vol. 8, Pl. 47 ff.
12 JEOL 9, p. 184 ff.
13 *Iraq*, Suppl. 1945, Pl. I
14 *Iraq*, 8, Pl. XXII
15 *Iraq*, Suppl. 1945, Pl. II
16 *Iraq*, 8, Pl. IX
17 *Iraq*, Suppl. 1945, Pl. XVI
18 *Iraq*, 8, Fig. 2
19 *Iraq*, op. cit., Pl. XVII
20 *Iraq*, 8, Pl. XV, Fig. 9 = Hirmer-Strommenger, Pl. XXXII
21 *Iraq*, 8, Pl. XIV = Hirmer-Strommenger, Pl. 171
22 *Iraq*, 8, Pls. XI–XIV
23 G. Contenau, MAO Vol. II, p. 898, Fig. 621
24 F. Steinmetzer, *Über den Grundbesitz in Babylonien zur Kassitenzeit*, in: AO Vol. 19, Issue I
25 A. Parrot, AfO 12, p. 319; V. E. Crawford, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1960, p. 245 ff., Fig. 3 a–d
26 Berl. Diss., Ursula Seidl, 1965 (unpublished)
27 L. W. King, *Babylonian Boundary Stones*, Pl. I, p. 3
28 MDP I, p. 167 ff.; Pézard-Pottier, p. 47 ff.
29 MDP I, p. 168, Fig. 379
30 MDP I, Pl. XVI = *E. Ph.*, 265
31 E. Ph., 264
32 L. W. King, op. cit., Pl. XXIII
33 MDP 4, Pls. 16, 17
34 MDP 7, Pl. XXVIII = *E. Ph.*, pp. 266/67
35 Th. Beran, *Die Babylonische Glyptik d. Kassitenzeit*, in: AfO 18, p. 255 ff.
36 Th. Beran, op. cit., Fig. 1 = Porada, *Corpus* I, No. 577, Seal of an official of Burraburiash
37 Th. Beran, op. cit., Figs. 5–8
38 Th. Beran, op. cit., Figs. 9–12

IV Assyrian Art

1 T. Özgüç, in: *Ausgrabungen in Kültepe*. (Türk Tarih Kurumu Yayinlarindan, No. 12, 1953, p. 226 ff.)
2 VR 505, 506, 507, 508, 513, 516
3 A. Goetze, *Kulturgeschichte des Alten Orients*, Vol. 3: *Kleinasien*. 2. Edn. 1956, Fig. 12
4 C. Preusser – W. Andrae, *Die Paläste und Häuser in Assur*, WVDOG 66
5 W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, p. 88, Pl. 44 a–d
6 H. de Genouillac, in: RA 7, p. 151 ff., Pls. V, VI; *E. Ph.*, p. 257 C; A. Goetze in: RA 46, p. 155 ff.
7 U. Moortgat-Correns, *Westsemitisches in der Bildkunst Mesopotamiens*, in: AfO 16, p. 287 ff.
8 RA 46, p. 155 ff.
9 OIP 43, p. 215, Fig. 100
10 W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, Fig. 44; WVDOG 67, p. 84 ff.
11 Reconstruction: W. Andrae, op. cit., p. 98 ff., Fig. 45
12 R. F. S. Starr, *Nuzi*, (Temple A) p. 87 ff., Pl. 13; C. L. Woolley, *Tell Atchana-Alalakh* (Palace of Niqmepa), p. 115, Fig. 45
13 C. L. Woolley, *Tell Atchana-Alalakh*, Fig. 45 (Palace of Niqmepa); H. Frankfort, *The Origins of the Bit Hilani*, Iraq, Vol. 14, p. 120 ff.
14 C. Preusser, WVDOG 66, Pl. 4
15 R. F. S. Starr, *Nuzi*, Pl. 13

16 R. F. S. Starr, *Nuzi, Report on the Excavations at Yorgan Tepe*, 1937/39
17 M. E. L. Mallowan, *Iraq*, 8 & 9; *25 Years of Mesopotamian Discovery*, p. 12 ff.
18 C. L. Woolley, *Alalakh, An Account of the Excavations at Tell Atchana*, Oxford 1955
19 OIP 79, *Soundings at Tell Fakhariya*; AGF Issue 62 (1955); Vol. 7 (1956)
20 AGF, Vol. 14 (1958)
21 E. Porada, *Seal Impressions of Nuzi* (= AASOR 24)
22 Th. Beran, *Die assyr. Glyptik des 14. Jahrh. und ihre Stellung im vorderasiat. Bereich*, Diss. Berlin 1954 = ZA NF 18 (1957), p. 141 ff.
23 VR 95, Pl. D 3
24 R. F. S. Starr, *Nuzi*, Pls. 128/129 = A. Moortgat, *Altvorderasiat. Malerei*, Pl. 15
25 AJ 19, Pl. XII = C. L. Woolley, Alalakh, Pl. XLV
26 R. F. S. Starr, Nuzi, Pl. 112 A
27 Kumarbi myth and Kronos myth: for the literary references, see *Wörterbuch der Mythologie I*, p. 185
28 Tell Chuera; AGF Vol. 24, p. 20, Fig. 15; also cf. A. Moortgat, *Bergvölker*, p. 28 ff.
29 B. Hrouda, *Die bemalte Keramik des 2. Jahrtausends*
30 Hirmer-Strommenger, Pl. 177
31 S. Smith, *The statue of Idrimi*
32 Cf. also: H. Otten, *Hethitische Totenrituale* (1958)
33 Cf. Tell Chuera: AGF Vol. 24, p. 35 ff.

٣٤ ـ من المحتمل ان تكون التماثيل الصغيرة من عصر ميتاني من تل حويرة لا تمثل صور متعبدين حقا ، بل انها صور دينية للاسلاف وضعت في الاصل في حنايا جدار معبد مصغر في حفرة في الطبقة الرابعة (انظر مورتكات تل حويرة في شمال شرق سوريا ، تقرير عن حملة التنقيبات الخامسة ١٩٦٤ . منشورات مؤسسة فون اوبنهايم العدد ٦) .

35 *E. Ph.*, 105
36 WVDOG 58: W. Andrae, *Die jüngeren Ischtar-Tempel*, Pl. 34
37 H. Bossert, *Altanatolien*, Nos. 577–580 = C. L. Woolley, *Alalakh*, Pl. 49
38 R. D. Barnett, *The Nimrud Ivories*, p. 198, Fig. 81 = ILN of the 29. 7. 1950, p. 182, Fig. 14
39 Cf. finally: O. W. Muscarella, *Lion bowls from Hasanlu*, in: *Archaeology 18*, No. I, p. 41 f.
40 WVDOG 53, W. Andrae, *Das Kultrelief aus dem Brunnen des Assurtempels zu Assur*, Pl. 1 ff.
41 Th. Beran, *Assyrische Glyptik des 14. Jahrhunderts*: ZA NF 18, 1957, p. 141 ff.
42 Th. Beran, op. cit., Fig. 1 = VR 53, Pl. C 2
43 Th. Beran, op. cit., Fig. 2, 17, 18
44 Th. Beran, op. cit., Nos. 35 and 38
45 VR 586
46 A. Haller, *Die Gräber und Grüfte von Assur* = WVDOG 65, Tomb 45 (Ass. 14630)
47 F. W. von Bissing, in: ZA 46, 1940, p. 149 ff.
48 Drawing of reconstruction by U. Moortgat-Correns
49 ZA 47, 1942, p. 49, Fig. 36

٥٠ ـ ر. ف. س. ستار ، نوزي مجلد ٢ ص ٤٢١ لوح ١٠١
(١) ١٠٦ . الغرض تفسير كل تفاصيل هذا الشكل من حيث كونه ... وصفه للاله ، وكذلك مشابهه العامة مع الخصائص التي وردت في الوصف ... الالهية ... الاشورية الاصل .

51 As in: W. Andrae, WVDOG 65, p. 125 ff.
52 WVDOG 65, Pl. 31 a, b; p. 135, Fig. 163 a/b
53 WVDOG 65, Fig. 161
54 W. Andrae, *Die Festungswerke von Assur* = WVDOG 23, Pl. 84, p. 69 ff.; B. Hrouda, *Keramik des 2. Jahrtausends*, Pls. 2, 3; E. Herzfeld, AMI 8, 3, Pl. 9, Figs. 108 and 152 (reconstructed)
55 B. Meissner – D. Opitz, *Die Reliefs im Nordpalast des Assurbanipal in Ninive*, Pl. XVII
56 *Amtl. Ber.*, 39, p. 14 ff. = WVDOG 66, Pls. 23/26; p. 30; W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, Pl. 34
57 U. Moortgat-Correns, *Beiträge zur mittelassyrischen Glyptik*, in: *Vorderasiatische Archäologie, Festschrift A. Moortgat*, p. 170, Fig. 4
58 ZA 47, p. 52 ff.
59 Only a brief exploration of the Level of Shalmaneser I was carried out (*Iraq*, Vol. 18, p. 19 ff.)
60 E. Ebeling / B. Meissner / E. Weidner, *Die Inschriften der altassyrischen Könige* (1926)
61 C. Preusser, *Die Paläste in Assur* (= WVDOG 66)
62 WVDOG 66, Pl. 4
63 C. Preusser, op. cit., p. 18
64 W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, pp. 115 and 123
65 W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, p. 92, Fig. 41
66 W. Andrae, *Die jüngeren Ischtar-Tempel in Assur* (= WVDOG 58)
67 W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, Fig. 47
68 W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, Fig. 48
69 C. Preusser, WVDOG 66, p. 13, Pl. 12 d; 13 a
70 W. Andrae, *Farbige Keramik aus Assur*, Pls. 1–4
71 Op. cit., Pl. 2
72 Op. cit., Pl. 3 a–c
73 WVDOG 23, Pl. 84 (1958, 1972 and 6868)
74 Cf. with this U. Moortgat-Correns, *Beiträge zur mittelassyrischen Glyptik* in: *Vorderasiatische Archäologie, Festschrift A. Moortgat*, p. 172, Fig. 6
75 A. Moortgat, *Assyrische Glyptik des 13. Jahrhunderts*, in ZA 47, p. 50 ff.
76 e. g. E. Porada, *Corpus I*, 601 = ZA 47, Fig. 29 = BM 89557, in: D. J. Wiseman, *Götter und Menschen im Rollsiegel Westasiens*, No. 61
77 Cf. the enlarged drawing of the so-called sherd in U. Moortgat-Correns, op. cit., Fig. 6
78 Sherd from the pottery room; WVDOG 23, Pl. 84 = Herzfeld, AMI 8, Pl. X, Fig. 114
79 ZA 47, p. 76, Fig. 52 = Southesk Collection, Pl. VII, Qc 12; O. Weber, *Altorientalische Siegelbilder*, 513

80 W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, Pl. 49b = *Amtl. Ber.* 59, p. 39 f.; D. Opitz, AfO 13, p. 219 ff.
81 For the group of the symbol pedestal; W. Andrae, *Die jüngeren Ischtar-Tempel* (WVDOG 58), p. 57 ff., Pl. 29 ff.
82 Op. cit., Pl. 30
83 Op. cit., Pl. 30
84 OIP 79, p. 73, Pl. No. 26; ZA 47, NF 13, p. 54, Fig. 4 = BM 89862; Southesk Collection II Qc 35, Pl. 8 = ZA, p. 65 ff., Fig. 25; E. Porada, *Corpus I*, 601
85 Cf. Note 60
86 *Wörterbuch der Mythologie I*, p. 40 f.; 179 ff.
87 *E. Ph.* 2, 31
88 H. R. Hall, *La sculpture Babylonienne et Assyrienne au British Museum*, (= Ars Asiatica 11) Pl. XI
89 E. F. Weidner, AfO 10, p. 1 ff.; D. Opitz, op. cit., p. 48 ff.; A. Moortgat, ZANF 14, 23 ff.; Th. Beran, ZA NF 18, p. 141 ff.
90 Chariot frieze of Ninurta-Tukul-Ashur and seal of Rimani with winged demons: D. Opitz, in: AfO X, p. 49, Figs. 1–4; p. 50, Figs. 5–8
91 Luckenbill, Vol. 1, p. 91 ff.
92 C. F. Lehmann-Haupt, *Materialien zur älteren Geschichte Babyloniens und Assyriens*, p. 16 ff.; Figs. 6, 7 a–b
93 ZA 48, p. 43, Fig. 46
94 Inscription: Luckenbill, Vol. 1, p. 118 ff.; Relief: E. A. W. Budge – L. W. King, *The Annals of the Kings of Assyria*, p. 108 ff.; Unger, ABK, Fig. 32; Moortgat, *Bergvölker*, Pl. 26; Parrot, *Assur*, 40 C; its attribution to Ashurbelkala: E. F. Weidner, AfO 6, p. 75 ff.
95 Recently: Hirmer-Strommenger, Pl. 188 below
96 E. Unger, MAOG 6, Issue 1–2, p. 1 ff.; Pls. I–XVII
97 Seen best in the re-drawing of it in: E. Unger, op. cit., Pl. XVII
98 Cf. E. Unger, op. cit., Pls. II, VIII, XIII etc.
99 Cf. R. D. Barnett, *Assyrische Palastreliefs*, Pl. 24, 25
100 R. D. Barnett, op. cit., Pl. 28
101 R. D. Barnett, op. cit., Pl. 14
102 E. Unger, MAOG 6, illustrated friezes A 2, B 5, D 7, D 1
103 Cf. the marble disk (= lid of jar) with battle scene, cf. Note 80
104 R. J. Tournay/Soubhi-Saouaf, *Annales archéologiques de Syrie*, Vol. 2, 1952, pp. 169–190; H. Schmökel, *Ur, Assur und Babylon*, Pl. 83, p. 283; H. G. Güterbock, in: JNES 16, 1957, p. 123

١٠٥ ـ م ن ل . سلوان : التنقيبات في نمرود ١٩٥١ في مجلة العراق مجـ
١٤ ص ٧ وما بعدها ـ د . ج . وايسمان : مسلة جديدة لآشور ناصربال
مجلة العراق مجـ ١٤ ص ٢٤ وما بعدها لوح ٣ وما بعده . لاحظ الزوارق القلوس
ي. ولية اشور ناصربال الثاني بعد اتمام القصر الشمالي الغربي بمناسبة افتتاح
قائم وكل الشعوب ، الساكنة حولها ، والنظام السلمي المستمر
سبعة ايام التي اعده سليمان لافتتاح اسرائيل بعد بناء المعبد في سفر الملوك
الاول ٨ ، ٦٥ .

106 H. A. Layard, *Nineveh and its remains*, Plan II
107 *Iraq*, Vol. 20, Pl. 23
108 F. Thureau-Dangin *inter alios*, *Arslan Tash*, p. 16 ff.; R. D. Barnett, *The Nimrud Ivories*, p. 2 f.; G. Loud, in: RA 23, p. 153
109 R. D. Barnett, op. cit., p. 3, Note 8; M. E. L. Mallowan, in: Iraq, Vol. 15, p. 30 ff., Fig. 5
110 R. D. Barnett, op. cit., p. 3
111 F. Thureau-Dangin *inter alios*, *Arslan Tash*, p. 41 ff.
112 F. Thureau-Dangin, *Arslan Tash*, p. 47 ff.
113 R. Koldewey, *Ausgrabungen in Sendschirli*, Vol. 2, 1898, Pl. XXII
114 H. Weidhaas, *Der bit hilani*, in: ZA NF 11, p. 108 ff.
115 Example from the latest excavations: Lamassu in the N. W. Palace: M. E. L. Mallowan, *Twenty-five years of Mesopotamian Discovery*, 1956, Pl. I
116 Layard had already found several Lamassu figures in the area of the N. W. Palace: E. A. Budge, *Assyrian Sculptures in The British Museum, Reign of Ashur-Nasir-pal*, Pls. IV–VI

١١٧ ـ انظر كذلك : اندري معيباوي مشاهداته في نكلات نور
الاول كان اهم ملك السوري اقام تماثيل ابواب في اشور ـ فمن بعض
القطع التي اشار اليها اندري واصبح الآن ايضا ، كذ . ورسمر ، قصر
الشوري فلة WVDOG ١١ لوح ٢٢ مع ص ٢٦ اظر « شوكل اور ،
بابل واشور لوح ٨٠

118 W. Andrae, *Farbige Keramik aus Assur*, p. 12 ff., Pls. 7–9
119 AAA 18, Pl. 31
120 W. Andrae, op. cit., Pl. 8
121 AAA 18, Pl. 31
122 *Die Stelenreihen von Assur*, WVDOG 24, p. 6 ff., Fig. 3
123 J. B. Stearns, *Reliefs from the Palace of Ashur-nasirpal II*, AfO Supplement 15, p. 72 (restoration of Room B)
124 E. A. Budge, *Assyrian Sculpture in the B. M.*, Pl. XI
125 Moortgat, *Entstehung*, p. 83 ff.; id., *Tammuz, Der Unsterblichkeitsglaube in der altorientalischen Bildkunst*, p. 27 ff.; p. 134 ff.; id., *Geschichte Vorderasiens bis zum Hellenismus*, p. 220 ff.
126 For the development and history of this whole pictorial theme in the art of the Ancient Near East cf. A. Moortgat, *Tammuz Der Unsterblichkeitsglaube in der altorientalischen Bildkunst*, Chapter II, A; IV B
127 H. A. Layard, *Nineveh and its remains*, p. 384 ff.; J. B. Stearns, AfO Supplement 15 (1961)
128 Cf. A. Moortgat, *Geschichte Vorderasiens bis zum Hellenismus*, in: A. Scharff u. A. Moortgat, *Ägypten und Vorderasien im Altertum*, p. 429 ff.
129 Examples of polychrome in Late Assyrian wall relief: H. A. Layard, *Monuments of Nineveh* II, p. 306; cf. also P. E. Botta / E. Flandin, *Monuments de Ninive*, Vol. I, Pls. 43, 13
130 A. Moortgat, *Die Bildgliederung des jungassyrischen Wandreliefs*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 51 1930, p. 141 ff.
131 L. Curtius, *Antike Kunst* I (1923), p. 270 ff.

132 A. Moortgat, *Die Bildgliederung des jungassyrischen Wandreliefs*, cf. Note 130

133 *Ur, Excav.*, Vol. 2, *The Royal Cemetery*, Pls. 90–93, p. 61 ff. The best figure in: Hirmer-Strommenger, Pl. 72, below

١٣٤ ـ المتحف البريطاني قاعة نمرود الجداري ٥ ب ـ ٦ ب
الأصناف السفلى التي تؤلف منها الأصناف العليا مرية بواجهة القلعة التحالة
ثلاثة قبل الصدر الجداري ٥ (١) ، ٦ (١)

135 British Museum, Nimrud Gallery, Nos. 3a–4a and nos. 3b–4b

136 British Museum, Nimrud Gallery, nos. 7a–10a

137 W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, p. 140 ff.

138 B. M. 118885; recently in: Hirmer-Strommenger, Pl. 208

139 Fort Shalmaneser: ILN of 24. XI. and 1. XII. 1962; most recent plan: *Iraq*, Vol. 25, 1963, Pl. II; description and significance of the building, see: D. Oates, in: *Iraq*, Vol. 25, p. 6 ff.

140 L. W. King, *The Bronze Reliefs from the Gates of Shalmaneser*, 1915; H. Rassam, *Asbur and the Land of Nimrod*, p. 101 ff.; most recent publication on the 'Ekalmasharti', in: M. E. L. Mallowan, *Nimrud and its Remains*, Ch. XVI–XVII, Pl. VIII

141 R. D. Barnett, *Assyrische Palastreliefs*, p. 13, Note 29

142 R. D. Barnett, op. cit., Pls. 158/159

143 ILN of 1. XII. 1962; D. Oates, in: *Iraq*, Vol. 25, 1962, p. 6 ff., Pl. II

144 D. Oates, in: *Iraq*, Vol. 25, p. 7 ff. (State Apartments)

145 ILN of 1. XII. 1962, p. 880 ff.; D. Oates, in: *Iraq*, Vol. 25, p. 10 ff., Pls. III–VII; P. Hulin, *The Inscriptions on the carved Throne-Base of Shalmaneser III*, in: *Iraq*, Vol. 25, p. 48 ff.

146 D. Oates, in: *Iraq*, Vol. 25, p. 20, Pl. VII C

147 ILN of 1. XII. 1962, pp. 880/881; *Iraq*, Vol. 25, pp. 16–19, Pls. IV–VII

148 C. J. Gadd, *The Stones of Assyria*, p. 147 f.; cf. Note 138

149 F. Thureau-Dangin, M. Dunand *inter alios*, *Til Barsip*, Paris, 1936

150 A. Parrot, *Assur* (Die Mesopotamische Kunst vom XII. vorchristlichen Jahrhundert bis zum Tode Alexanders des Großen) 1961, Coloured Plate 109 ff.

151 *Til Barsip*, op. cit., p. 25 ff.

152 *Til Barsip*, op. cit., Ch. IIA, *Le palais assyrien*, p. 8 ff., Plan B

153 *Til Barsip*, op. cit., p. 42 ff.

154 Explained in: *Syria*, Vol. 11, p. 123

155 A. Parrot, *Assur*, p. 100 ff.

156 F. Thureau-Dangin, *Til Barsip*, op. cit., p. 141 ff.

157 *Til Barsip*, op. cit., Pl. LII = A. Parrot, *Assur*, Fig. 113

158 *Til Barsip*, op. cit., Pl. XLIX = A. Parrot, *Assur*, Fig. 112

159 *Til Barsip*, op. cit., p. 72 ff.

160 *Til Barsip*, op. cit., p. 73

161 *Til Barsip*, Pl. XLIX = A. Parrot, *Assur*, Figs. 112, 117 and 344

162 R. D. Barnett / M. Falkner, *The Sculptures of Assur-nasir-apli II, Tiglath-Pileser III, Esar-haddon from the Central and South-West Palace at Nimrud*, p. 1 ff. I (The Central Palace)

163 ZA NF 11, p. 108 ff.

164 E. Unger, *Die Reliefs Tiglathpilesers III. aus Arslan Tasch*, Publications des Musées d'Antiquités de Stamboul, VII; F. Thureau-Dangin, A. Barrois, G. Dossin et M. Dunand, *Arslan Tash*, p. 77 ff., Pl. VII ff.

165 E. Unger, Die Reliefs Tiglathpilesers III aus Nimrud = Publikationen der Kaiserlich Osmanischen Museen, Vol. 5; R. D. Barnett / M. Falkner, op. cit.

166 Barnett / Falkner, op. cit., p. 33

167 See the general comparison between the two groups in: R. D. Barnett / M. Falkner, op. cit., p. 34

168 S. Smith, *Assyrian Sculptures in the British Museum, from Shalmaneser III to Sennacherib*, Pl. VIII

169 R. D. Barnett / M. Falkner, op. cit., p. 35, Pls. IX, X

170 S. Smith, op. cit., Pl. XI, above and below

171 P. E. Botta / E. Flandin, Monuments de Ninève, 1867/70; G. Loud, H. Frankfort and Th. Jacobsen, Khorsabad I = OIP 38, 1936, G. Loud and Ch. B. Altmann, Khorsabad II = OIP 40, 1938

172 Cf. 38, p. 66 ff., Figs. 79/80

173 OIP 38, p. 66 ff., Figs. 79/80

174 OIP 40, Pl. 76

175 OIP 40, Khorsabad II, Pl. 75 (Rooms 17–19)

176 P. E. Botta / E. Flandin, *Monuments de Ninève*, Vol. 2, Pl. 107/114; OIP 38, p. 71 ff.

177 OIP 38, p. 28 ff., Fig. 28 f.

178 K. F. Müller, in WVAeG 41, p. 59 ff.

179 Cf. the reconstruction of the gates to the Throne Room VII with Lamassus and 'Gilgamesh': OIP 38, Fig. 45; cf. also Notes 125, 126

180 P. E. Botta / E. Flandin, op. cit., Vol. 2, Pl. 7 and separate plates

181 P. E. Botta / E. Flandin, op. cit., Vol. 2, Pl. 118

182 E. g., P. E. Botta / E. Flandin, op. cit., Vol. 1, Pl. 53 ff., 70 ff., etc.

183 OIP 38, Figs. 51–55

184 P. E. Botta / E. Flandin, op. cit., Vol. 1, Pls. 107–101a = OIP 38, p. 71 ff., Room 7, Figs. 83–89

185 S. Smith, *Assyrian Sculpture in the British Museum from Shalmaneser III to Sennacherib*, p. 14, Pl. XXXI (Cf. this to the passage in: *E. Ph.* 318)

186 Cf. H. Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, p. 86 ff.

187 Cf. von Soden, *Der Nahe Osten im Altertum*, in: *Propyläen Weltgeschichte*, p. 112 ff.

188 D. J. Wiseman, *The Vassal-Treaties of Esarhaddon*, in: *Iraq*, Vol. 20, p. 1 ff., Pl. III ff.

189 See U. Moortgat-Correns, *Dissertation über Südwest-Palast auf Kujundschik*, Berlin 1945 (unpublished)

190 A. Paterson, *Assyrian Sculptures, Palace of Sin-acherib*, (Den Haag 1912), Pl. 75; U. Moortgat-Correns, op. cit., Plan 3; Palace plan from: A. H. Layard, *Monuments of Nineveh*, Vol. 2, Pl. 71

191 Literature in: U. Moortgat-Correns, op. cit., Cf. recently:

B. Hrouda, *Der assyrische Palastbau nach zeitgenössischen Darstellungen*, in: Bonner Jahrbuch, 164, pp. 15–26

192 Cf. the side-building on the Throne Room of Palace F (Rooms 16–18); OIP 40, Pl. 73; D. Oates, *The Excavations at Nimrud*, 1961, in: *Iraq*, Vol. 24, p. 1 ff., Pl. 1 (Royal Apartments)

١٩٣ ـ هو القصر الجديد الذي شيده آشور بانيبال بعد أن شرع باستعمال القصر الجنوبي الغربي الذي أقامه جده ، في موقع قصر ريشوتي في النهاية الشمالية من قوينجق . فهذا القصر المعروف باسم القصر الشمالي مهدم حين قرر استخدامه لاستخلاص ادلة تاريخية عن الحضارة .

194 Cf. B. Hrouda, *Die Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes*, p. 61; Note 60

195 S. Smith, *Assyrian Sculptures in the British Museum from Shalmaneser III to Sennacherib*, Pls. 66–69

١٩٦ ـ ك. ج. كاد : اعتبار بطلان القول في ١٣٦ و ٢١٦ لوح ٢٢ قسم من الالواح الاصلية محفوظة في المتحف الشرقي في برلين الشرقية . ومراجع اخرى يو مورتكات كورتس تحديد تاريخ ذلك القصر الى عهد ممتاز بالنسبة الى القصر الجنوبي الغربي والغرف الفردية .

197 Cf. with this: L. Curtius, *Die antike Kunst*, Vol. 1, *Ägypten und Vorderasien*, Berlin 1913, p. 276 ff.

198 S. Smith, op. cit., Pls. 42, 43, 47, 49, 56, 58, 59

199 A. Paterson, *Assyrian Sculptures, Palace of Sinnacherib*, Pls. 68–77

200 S. Smith, op. cit., Pls. 53/54 inter alia

201 F. Thureau-Dangin, *Til Barsip*, op. cit., Fig. 16; A. Parrot, *Assur*, Pl. 336/40

202 W. Andrae, *Das wiedererstandene Assur*, Pl. 74 a, p. 159

203 W. Andrae, op. cit., Pl. 74 b

204 B. Hrouda, *Die Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes* (= Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde, Vol. 2, Bonn 1965), p. 115 ff., Pl. 8 ff.

205 New illustration of the stele: *The Guide to the Babylonian and Assyrian Antiquities*, 1922, Pl. XXVIII, from a British Museum photograph

206 M. Streck, Assurbanipal (= VAB 7) 2. Part, p. 261

207 B. Meissner / D. Opitz, *Studien zum Bit-hilani*, Pls. X–XI

208 *E. Pls.* 226 A, B

209 W. von Soden, *Der Nahe Osten im Altertum*, in: *Propyläen-Weltgeschichte*, p. 114 ff.

210 B. Meissner / D. Opitz, *Studien zum Bit-hilani*, p. 4 ff.

211 B. Hrouda, op. cit., p. 117 ff.

212 R. D. Barnett, *Assyrische Palastreliefs*, Pl. 60 ff.

V Neo-Babylonian Epilogue

1 F. Wetzel / F. H. Weissbach, *Das Hauptheiligtum des Marduk in Babylon, Esagila u. Etemenanki* (= WVDOG 59); R. Koldewey / F. Wetzel, *Die Königsburgen von Babylon.* I: *Die Südburg* (WVDOG 54), II: Die Hauptburg (WVDOG 55)

2 For Herodotus and the city wall of Babylon: F. Wetzel, in: ZA NF 14, 1944, p. 45 ff.

3 R. Koldewey, *Das Ischtar-Tor in Babylon* (WVDOG 32)

4 R. Koldewey, *Die Tempel von Babylon und Borsippa* (WVDOG 15)

5 WVDOG 15, Pl. III

6 WVDOG 15, Pls. VI/VII

7 Cf. the neo-Babylonian ground-plan of the cella with the ground-plan of the cella in the *gigparku* of the Third Dynasty of Ur (AJ 6, Pl. XLII)

8 F. Wetzel, *Das Hauptheiligtum des Marduk in Babylon*, WVDOG 50, Pl. 2. Also the reconstructed model from: F. Wetzel, *Assur und Babylon*, 1949

9 Cf. the plan of the whole Nanna Shrine at Ur (UE 2, Pl. 1) and Eanna during the Third Dynasty in Uruk (UVB 16, Pl. 38)

10 R. Koldewey / F. Wetzel, *Die Königsburgen von Babylon.* I: Die Südburg, WVDOG 54, Pl. II

11 A. Moortgat, *Nebukadnezars Südburg*, in MDOG 69, p. 1 ff.

12 A. Moortgat, op. cit., Fig. 2

13 R. Koldewey, *Das Ischtar-Tor in Babylon* (= WVDOG 32), Pl. 10 ff.

14 Moortgat, *Frühe Bildkunst*, p. 63 ff., Pl. 9; 33

15 R. Koldewey, *Das wiedererstehende Babylon*, 1913, p. 28 ff. (for the technique and style of the enamelled ornamental bricks, cf. in the same work Figs. 16–21)

16 Recently reliefs of moulded bricks have also been substantiated as early as the period of Sid-iddinam of Larsa (UE 8, pp. 3 and 91)

تحت الطبع

سومر

حضارتها وفنونها

تأليف

اندري بارو

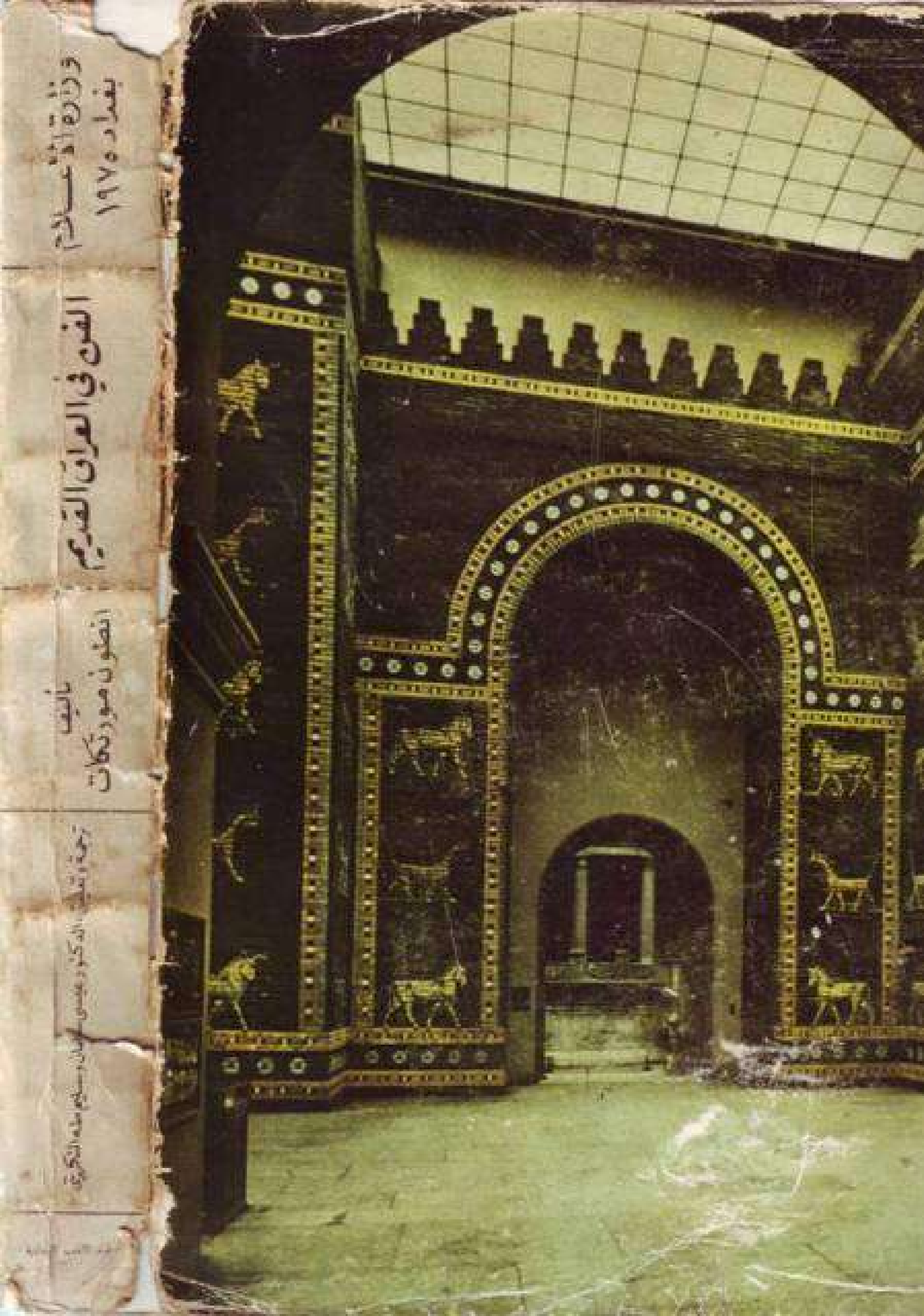
ترجمة و تعليق

الدكتور عيسى سلمان و سليم طه التكريتي

السعر (٣) ثلاثة دنانير

طبع في مطبعة الاديب البغدادية ـ هاتف ٨١٢٣٢ ص. ب ٤٦٨ ـ بغداد

١٠ ـ ١٠٠٠٠ ـ ١٩٧٥/١٠/١ رقم الايداع ٦٧٩ لسنة ١٩٧٥


وزارة الإعلام
بغداد ١٩٧٥
الفن في العراق القديم
تأليف
انطون مورتكات
ترجمة الدكتور عيسى سلمان وسليم طه التكريتي